

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS DE LARANJEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

Nádia Carrasco Pagnossi

**ARQUEOLOGIA DA PRATARIA MAPUCHE: GÊNERO, COSMOVISÃO E
RESISTÊNCIA**

Laranjeiras
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS DE LARANJEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

Nádia Carrasco Pagnossi

**ARQUEOLOGIA DA PRATARIA MAPUCHE: GÊNERO, COSMOVISÃO E
RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada para conclusão do Mestrado
Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em
Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe.

Orientador: Profº Drº Fernando Ozório de Almeida

Agência Financiadora: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior)

Laranjeiras

2017

Agradecimentos:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio concedido.

Aos professores do PROARQ-UFS pela confiança ao me aprovarem no mestrado acadêmico. Em especial à Daniela M. Klökler pela presença na banca e auxílio, ao professor Jenilton Ferreira pelo apoio e compreensão, ao professor Leandro Durán pelas indicações de leitura e orientações na qualificação; e finalmente ao professor Fernando Ozorio pela excelente orientação, paciência e ajuda em todos os momentos.

À professora Brenda Bowser pela presença na banca, ajuda solícita e exemplo de humildade a ser seguido.

Ao pessoal da arqueologia chilena e dos museus pela ajuda, indicações bibliográficas e “buena onda”. Em especial: Nuriluz Hermosilla, Roberto Campbell, Andrés Rosales, Rolando Baéz, María José R. Muñoz, Elvira Latorre, Tamara Nuñez e Pillar Alliende.

Ao povo Mapuche por sua história de resiliência e por todo carinho com o qual me atenderam, em especial à: Asociación Folilche Aflai, Celeste Paineapan, Xaipe Antileo, Magdalena Quilaman, Aukan Tripantu, Daniel Huencho, Mercedes Antilef. Gracias por el *nepen*. E também à joalheira Cecília Carrasco.

Às amigas e amigos que me ajudaram durante todo esse árduo processo: Bruna Mendonça, Jasmim Drigo, Fernanda Lagos, Sílvia Sánchez, Luciano Saéz, Lucas Oliveira, Victor Silva, Thauan Silva; e aos que compreenderam minha ausência: Adriano Prattes, Fabiana Marino, Juliana Morgado, Munis Alves, e o pessoal do Círculo Teia da Vida.

À minha família que nunca me abandona e entende as correrias da vida.

Ao meu companheiro Cristián e à minha segunda família chilena por toda ajuda e carinho.

Resumo

O presente estudo visa compreender a produção da prataria (joalheria) Mapuche durante seu período auge (séculos XVIII-XIX) e suas mudanças no presente, a partir de uma análise museográfica de peças de três museus do Chile, de uma experiência etnoarqueológica e experimental. Os referenciais teóricos da pesquisa são: a arqueologia pós-processual, a arqueologia de gênero e a etnoarqueologia; visando uma união entre a prataria histórica e a atual, e dar voz às pessoas que colaboraram com esse estudo. São exploradas algumas questões relativas à cosmovisão, espiritualidade, identidade e resistência do povo Mapuche, e suas implicações simbólicas nas peças da prataria. A interpretação das joias se baseou em uma análise entre a bibliografia sobre o tema, as entrevistas e observações feitas durante o trabalho de campo. Um dos focos foi o entendimento das relações de gênero no passado e presente, e principalmente o vínculo entre o corpo da mulher e as joias. Como conclusão, a prataria Mapuche segue como um símbolo de resistência e identidade cultural dessa população, sendo ressignificada e reinventada conforme o contexto histórico e social.

Palavras-chave: Prataria Mapuche; arqueologia de gênero; etnoarqueologia.

Resumen

El presente estudio pretende comprender la producción de la platería (joyería) Mapuche durante su período auge (siglos XVIII-XIX) y sus cambios en el presente, a partir de un análisis museográfico de las piezas de tres museos en Chile, de una experiencia etnoarqueológica y experimental. Los marcos teóricos de la investigación son: la arqueología post-procesual, la arqueología de género y la etnoarqueología; con el objetivo de una unión entre la platería histórica y la actual, y dar voz a las personas que colaboraron con ese estudio. Se exploran algunas cuestiones relativas a la cosmovisión, espiritualidad, identidad y resistencia del pueblo Mapuche, y sus implicaciones simbólicas en las piezas de la platería. La interpretación de las joyas se basó en un análisis entre la bibliografía sobre el tema, las entrevistas y observaciones realizadas durante el trabajo de campo. Uno de los focos fue el entendimiento de las relaciones de género en el pasado y presente, y principalmente el vínculo entre el cuerpo de la mujer y las joyas. Como conclusión, la platería Mapuche sigue siendo un fuerte símbolo de resistencia e identidad cultural de esa población, siendo resignificada y reinventada según el contexto histórico y social.

Palabras-clave: Platería Mapuche; arqueología de género; etnoarqueología.

Abstract

This study aims to understand the production of the Mapuche silverware (jewellery) during its peak period (XVIII-XIX centuries) and its present changes, based on a museographic analysis of pieces from three museums in Chile, of an ethnoarchaeological and experimental experience. The theoretical references of this research are: post-processual archaeology, gender archaeology and ethnoarchaeology. Aiming a union between historical and current silverware, and to provide a voice to the people who collaborated with this study. Some questions regarding the cosmovision, spirituality, identity and resistance of the Mapuche people are explored, and their symbolic implications in the silver pieces. The interpretation of the jewels was based on an analysis between the bibliography about the subject, the interviews and observations made during the field work. One of the major focus was the understanding of gender relations in the past and present, and especially the link between the woman's body and the jewels. As a conclusion, Mapuche silverware remains as a symbol of resistance and cultural identity of this population, being reinterpreted and reinvented according to the historical and social context.

Key words: Mapuche Silverware; gender archaeology; ethnoarcheology.

Sumário

Capítulo 1: Premissas teóricas.....	11
1.1 Enfoques gerais.....	11
1.2 Arqueologia pós-processual e arqueologia de gênero.....	19
1.3 Etnoarqueologia.....	28
Capítulo 2: Contexto geográfico, arqueológico e histórico.....	31
2.1 Caracterização geográfica do território da Araucanía.....	31
2.2 Antecedentes arqueológicos.....	33
2.3 Contexto histórico entre os séculos XVI à XX.....	35
2.4 Identidades Mapuche na atualidade: território, gênero e vida urbana.....	43
Capítulo 3: Prataria Mapuche.....	47
3.1 Técnicas de produção das peças metálicas.....	49
3.2 Produção de metais na América, Andes e Chile antes do contato com os europeus.....	52
3.3 Histórico e interpretação das peças museográficas.....	58
Capítulo 4: Experiência etnográfica e experimental.....	123
4.1 Introdução aos pressupostos tomados para a realização do trabalho.....	123
4.2 Orfebre Cecilia Carrasco Gomez.....	126
4.3 Taller de orfebrería Mapuche – experimentação.....	128
4.4 Temuco.....	135
4.5 Rütrafe Daniel Huencho.....	140
4.6 Machi Mercedes Antilef, ou “Meche”.....	143
4.7 Nueva Imperial.....	148
4.8 Valdivia.....	150
4.9 Rütrafe Juan Catalán Caniguán, ou Aukan Tripantu.....	153
4.10 Militante Magdalena Chicahual Quilaman.....	154
4.11 Rütrafe Celeste Paineapan.....	156
4.12 Rütrafe e ativista Xaipe Antileo.....	158
4.13 Representações escultóricas.....	160
4.14 Festival Raíces de la Tierra.....	165
Considerações finais.....	168
Glossário.....	171
Referências Bibliográficas.....	174
Apêndice I- Transcrição das entrevistas.....	188
Apêndice II-Peças museográficas não incluídas no corpo do texto (divisão por museu).....	230
Anexo I.....	267
Anexo II.....	268

Por eso yo insisto que el tema de ser Mapuche para hombre y mujer debiese significar para todos una inmensa responsabilidad, que tu tengas un apellido Mapuche es una responsabilidad tremenda. Para que tu hoy día esté hablando conmigo significa que yo estoy viva, y el hecho de estar viva significa que mucha sangre corrió para atrás, mucho sufrimiento pasó para que yo estuviera acá, mucha cosa pasó, entonces... como uno no va tener responsabilidad? Todos nosotros somos protagonistas de nuestra historia, o sea, si en 50 años nosotros ya no existimos, no va ser por los grandes héroes que lucharan acá... Lautaro, Quilepán... y todos estos héroes que todo el mundo destaca como los grandes héroes, sino que hoy en día nosotros somos los héroes. Si hoy en día nosotros hombres y mujeres no somos capaces de darnos cuenta que somos responsables de un futuro en 50 años más ya no vamos a existir. (Xaipe Antileo)

Introdução

Em uma de minhas primeiras visitas ao Museo Chileno de Arte Precolombino me deparei com uma das peças ícones da prataria Mapuche: o Keltatuwe. Ao saber de seu sentido simbólico e utilização feminina me interessei de imediato. Antes de formular o projeto para a seleção do mestrado em arqueologia, tudo o que sabia é que queria continuar trabalhando com questões de gênero e com algo relacionado à arqueologia mesoamericana ou andina. Naquele momento, quando vi as joias Mapuche, nascia este trabalho.

O primeiro objetivo foi o de tentar entender as possíveis conexões entre as mulheres Mapuche e as joias de prata. Depois vieram outras indagações, tais como: o que propiciou a aparição e auge da prataria? Como seriam as relações de gênero nessa época? Quais seriam os significados simbólicos contidos nas joias? Quais as mudanças e/ou continuidades no uso e produção das joias no passado e presente? Essas questões serão abordadas no decorrer da pesquisa.

Antes de descrever o percurso de cada capítulo é importante elucidar alguns pontos. O primeiro diz respeito a não se ter optado oficialmente por nenhum dos alfabetos de *mapundugun/mapuzungun* (língua Mapuche “escrita da terra”) existentes. A razão para essa não-escolha se deve ao fato da bibliografia consultada apresentar as mesmas palavras com grafias totalmente distintas. Buscou-se uma intersecção entre os alfabetos propostos por pessoas Mapuche que visam o distanciamento da língua espanhola¹, e alfabetos que tem como objetivo facilitar o entendimento e pronúncia da língua Mapuche². Uma vez que esse texto está em português, a tentativa foi a de deixar as palavras mais próximas e pronunciáveis nesse idioma.³

De acordo com Busch (et al. 2015), existem diferentes alfabetos Mapuche, essa diferença aparece devido à língua possuir uma tradição oral. Sua escrita, e sistematização desta, são recentes, já que o costume era o de passar para o papel as palavras da maneira como se pronunciavam. Existem ainda questões sociopolíticas e territoriais que dificultam a unificação da escrita da língua (BUSCH et al., 2015). É possível que nos próximos anos surjam novas propostas de escrita do *mapudungun*.

O segundo ponto a ser tratado é o porquê da escolha das joias femininas e não das peças equestres usadas tradicionalmente pelos homens. Essa opção se deu pela continuidade, pois é mais comum ver peças de joalheria Mapuche sendo usadas e expostas para comercialização no presente. Enfeitar os cavalos com prata é raro, tanto pelo empobrecimento da população Mapuche, quanto

¹ Alfabeto Raguileo (1982), UCT (1995), Cacicado Huilliche (2000), Salvador Rumian (2011).

² Alfabeto Mapuche Unificado (1988), Azümchefe (2005), Escritura Ñewen (1996).

³ Os fonemas para X em alguns dos alfabetos se assemelha ao nosso TR (Xaipe se leria como Traipe), bem como do V se assemelha ao U. O uso do trema, como em *rütrafe/rüxafe*, torna as vogais mais secas. Em alguns alfabetos o G substitui o N (*lonko* passa a ser *logko*).

pela modernização dos meios de transporte (é mais rentável investir em um carro que em adornos para um cavalo).

O terceiro aspecto a ser comentado é que as categorias de joias/peças analisadas foram àquelas com as quais tive contato. Algumas joias tradicionais ficaram de fora do estudo, como por exemplo os anéis, pelo fato de existirem poucas ou nenhuma peça nos museus em que estive. As razões para essa possível ausência são explicadas no capítulo 3. Nem todos os desenhos contidos nas joias puderam ser interpretados pela ausência de menção dos ícones na bibliografia e durante as entrevistas. Existem alguns símbolos próprios de linhagens familiares, *Machi* e territórios que não são facilmente explicados pelos *retrafe*, ficando seu significado restrito à algumas pessoas da comunidade Mapuche. A interpretação das peças e de seus contextos históricos se deu com base em estudos anteriores (citados como bibliografia), documentos históricos e nas entrevistas feitas em campo. Buscou-se uma análise iconográfica e de estilo inserida nos contextos histórico, cosmológico e simbólico Mapuche.

O último ponto a ser exposto diz respeito aos trabalhos etnoarqueológico e experimental. Estes ocorreram pela necessidade de enxergar de maneira mais próxima os meios de produção e consumo da prataria Mapuche atual. Bem como de entender como vive essa população, como veem a materialidade em suas relações cotidianas, e se acreditam que a prataria representa uma resistência frente à cultura ocidental dominante. As entrevistas tiveram uma sistematização simples, almejando a compreensão dos assuntos elencados acima. Ao inserir essas entrevistas no trajeto do texto, tem-se a intenção de dar voz e visibilidade à população Mapuche.

Nas palavras do *retrafe* Juan P. Antinao (2011), a prataria pode ser definida como:

(...) el resultado de las bases filosóficas del pueblo mapuche y de su recreación en el contexto social y político. Considera la espiritualidad del *che*. Así como la reciprocidad, complemento y equilibrio entre la mujer mapuche, la luna (*küyeh*) y el *lieg*. (...) La Platería Mapuche es el conjunto total de piezas de plata confeccionadas por los *rüxafe* mayoritariamente con plata fundida pero que para su armado toma en consideración otros elementos tales como mostacillas de vidrio, huesos horadados, piedras semipreciosas, monedas de plata de distintos años, amarras de hilo, lanas, cuero, correones de cuero, tendones de *choique* (ñandú) o de *kaweju* (caballo), dedales europeos de metal cobre, bronce o plata. Su ubicación está determinada en todo el antiguo territorio mapuche que toma hoy los Estados de Chile y Argentina. La particularidad de la Platería Mapuche está dada por su ubicación territorial dentro del Mapuche *Mapu* (ANTINAO, 2011, p. 37).

O primeiro capítulo expõe os referenciais teóricos que norteiam este trabalho: a arqueologia pós-processual, a arqueologia de gênero e a etnoarqueologia. São também discutidos conceitos chave para o entendimento do objeto de pesquisa: etnicidade, estilo, gênero, arqueologia do

presente. No segundo capítulo são introduzidos os contextos geográfico, histórico e arqueológico do povo Mapuche. Ademais, serão tratadas as relações de gênero, a religião, cultura Mapuche e a situação dessa etnia na contemporaneidade.

O terceiro capítulo realiza um apanhado do contexto do trabalho de metais à nível americano, sul americano e chileno, caracterizando as técnicas empregadas em períodos pré-hispânicos. Apesar disso, o foco do capítulo é a análise das peças dos museus (Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Regional de la Araucanía e Museo Histórico Nacional) combinada com as entrevistas. No quarto e último capítulo é relatado o percurso do trabalho etnoarqueológico e experimental, com uma análise nas representações escultóricas vistas durante as viagens de campo.

É importante citar que existe um glossário com os termos em mapudungun e com a caracterização das peças após as considerações finais, bem como apêndices com fotos das peças não incorporadas ao texto e com a transcrição das entrevistas na íntegra.

Capítulo 1: Premissas teóricas

1.1 *Enfoques gerais*

O objetivo deste capítulo é expor as premissas teóricas que orientam este trabalho. Ainda que sejam usadas durante todo o percurso do texto, é importante apresentá-las. O eixo central é a arqueologia de gênero, estando a arqueologia pós-processual inscrita dentro dessa. A etnoarqueologia veio como resultado do percurso do trabalho de campo, e seus pressupostos serão brevemente abordados. Antes de entrar no mérito de cada uma delas, alguns pontos de vista e conceitos devem ser explicitados.

Apesar de um enfoque pós-processual, com ênfase nos estudos do simbólico, de gênero e das resistências, não se pretende descartar totalmente outras perspectivas arqueológicas, mesmo que sejam de outras escolas teóricas. Por essa razão, não foi criado um tópico em separado especificamente para a arqueologia pós-processual, por julgar que ela engloba uma gama heterogênea de perspectivas (arqueologia social/marxista, arqueologia pública, arqueologia de gênero, entre outras) que visa a construção do conhecimento, uma arqueologia mais interpretativa e menos positivista e cientificista.

Ainda que se pretenda realizar um estudo arqueológico das peças, as orientações vêm não somente da Arqueologia, mas de uma série de outras disciplinas, tais como: história, antropologia, sociologia, entre outras. As próprias teorias arqueológicas das quais farei uso buscaram referências em outras ciências. O intento deste trabalho é entender as possíveis simbologias, identidades e formas de resistência existentes na prataria Mapuche usada principalmente pelas mulheres nos períodos dos séculos XVIII ao começo do XX, conhecido como período de auge desta produção, bem como fazer uma comparação com o contexto da prataria atual. A necessidade de entender as relações de gênero que permeiam a sociedade Mapuche foi o motor para a realização desse estudo. Especialmente o uso da prata pelas mulheres.

Por se tratar de um período histórico, contarei com a utilização de documentos escritos, caracterizando, portanto, um trabalho de arqueologia histórica, de arqueologia de contato e de arqueologia multitemporal, visto que a prataria é classificada por alguns autores (DEL SOLAR, 1984; ANTINAO, 2011; VON BENNEWITZ, 1997) como resultado da interação comercial entre Mapuche e colonizadores (chilenos ou espanhóis). Segundo Zarankin e Salerno (2007), a arqueologia histórica possui diversas definições. Para alguns autores, ela é o estudo da cultura material que remete aos tempos históricos, partindo do princípio que históricas são as sociedades

que possuem uma escrita.

Outros autores, como Noel Hume, conceituaram a arqueologia histórica enquanto o uso metodológico de documentos escritos em conjunto com a análise material, porém essa abordagem equivocadamente atribuiu à arqueologia um simples papel de “ajudante da história”, ou seja, quando não havia uma resposta satisfatória nos registros escritos, recorria-se às análises da cultura material (ZARANKIN & SALERNO, 2008). Outra definição, adotada por Orser e Leone, refere-se à arqueologia histórica como o estudo dos processos que levaram à formação do mundo moderno, começando a partir do século XV com as grandes navegações e ampliação dos horizontes europeus, até o desenvolvimento do capitalismo como ele é na atualidade (ZARANKIN & SALERNO, 2008). Apesar de já ser praticada com a tradição de arqueologia clássica, e de vários trabalhos relacionados aos resquícios dos contextos coloniais, a arqueologia histórica somente será organizada nos anos 1960, nos Estados Unidos (COSTA, 2010).

Costa (2010) aponta que, independentemente da noção de arqueologia histórica escolhida, ela sempre será significativa e importante, pois os objetos são mais do que auxiliares da pesquisa escrita, eles carregam informações intrínsecas, e não representam apenas ideias sobre o passado, mas como nos relacionamos e enxergamos esse passado. Além disso, a arqueologia histórica “pode ser definida como uma ciência que, a partir da cultura material, trabalha a formação de grupos sociais contemporâneos, que possuem ou não outras formas de registro histórico” (p.30). Nesse contexto, qualquer definição de arqueologia histórica adotada servirá para os propósitos de estudo do objeto em questão.

Para lidar com a arqueologia histórica da modernidade, Orser advoga pelo uso da teoria de redes, na qual os seres humanos se orientam em uma série de inter-relações que podem ser vistas em forma de rede (ORSER, 2005). O trabalho arqueológico seria então:

The archaeologists job is to discover the nature and composition of this relations, to learn how they were expressed in material terms, and to understand these expressions through time. The archaeologists first task is to develop a conceptual understanding of both kinds of relations, acknowledging the significance of their historical manifestations and accepting that a framework created for one sociohistorical setting will not have universal application (ORSER, 2005, p. 83).

Essa teoria cabe ao fenômeno da prataria Mapuche, já que sua existência e continuidade parte de uma complexa série de relações: interfamiliares, entre joalheiros indígenas e não indígenas, entre incas e *Reche*, entre espanhóis e Mapuche, entre *lonkos* e entre gerações de mulheres (VON BENNEWITZ, 1997).

É necessário situar que o fenômeno da prataria Mapuche se dá em um contexto de contato, e

de relação com o outro “não-Mapuche”, portanto, pode-se afirmar que a prataria Mapuche se encaixa nas definições de arqueologia de contato, pelo fato de a prataria ter surgido como fruto do comércio de gado que os Mapuche realizavam com os espanhóis, recebendo em troca moedas de prata que eram derretidas e transformadas nas peças (VON BENNEWITZ, 1997). A arqueologia de contato se dá justamente na análise de interações étnicas, especialmente nas interações coloniais entre conquistadores e conquistados (ZARANKIN & SALERNO, 2008). Outra abordagem a ser considerada é a de arqueologia pós-colonial, que põe em destaque as formas culturais e identidades que aparecem após os momentos de colonização (GOSDEN, 2001) .

Por arqueologia multitemporal, entende-se a arqueologia que lida com múltiplas temporalidades em um esquema não necessariamente linear, e que utiliza a genealogia no sentido foucaultiano: buscar as condições de emergência dos fenômenos históricos e suas repercussões no presente. Visto que o passado está no presente, a ética arqueológica deve ser transtemporal (RUIBAL, 2012):

Como arqueólogos debemos preguntarnos: en qué medida influye el pasado en el presente a través de su persistencia (e insistencia) material? Por otro lado, la arqueología contemporánea ha revelado lo inadecuada que es la división pasado/presente desde un punto de vista político y ético. (...) El pasado, frente a lo que piensan muchos, no pasa tan fácilmente. Insiste en asirse al presente y, a veces, en envenenarlo. (...) Finalmente, destruir la temporalidad moderna tiene repercusiones importantes para la ética. Porque si el pasado está en el presente, no podemos separar el compromiso moral de la actualidad con el de los que nos han precedido. La ética arqueológica es una ética transtemporal, en la estela de Jacques Derrida y Walter Benjamin, que hace nuestros todos los muertos de la historia (RUIBAL, 2012, p. 106).

A identidade Mapuche surge por uma necessidade de demarcar seus territórios e diferenciarse dos outros, sejam eles espanhóis, chilenos, incas, ou outros povos. Portanto, é impossível falar sobre Mapuche enquanto uma minoria étnica sem pensar nas teorias de etnicidades e de identidades, emprestadas obviamente de outras ciências humanas e sociais.

Tem-se a intenção também de considerar as vozes, visões e conceitos próprios do povo Mapuche, por acreditar que este trabalho deve proporcionar um retorno à comunidade de alguma forma (se for de interesse a eles). Entendendo comunidade como agrupamento humano de seres que se identificam entre si de uma forma ou de outra, por conta de alguma especificidade, embora não sejam uníssonos em seus pensamentos acerca do próprio pertencimento a esse grupo em específico. É impossível conceber a teoria dissociada da prática, bem como postula Geertz para o caso da antropologia:

Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece – do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo – é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia. (GEERTZ, 1978, p.13)

O motivo para a intencionalidade de unir teoria e prática vem dos movimentos feministas com a ideia de que as lutas não devem ser feitas somente no meio acadêmico, mas sim no cotidiano e na vida privada, para que o machismo seja superado. Todas as ciências carregam um cunho político, e possuem responsabilidade social. Nesse sentido, a arqueologia não é uma exceção, produzindo discursos e conteúdos que influenciam a visão de mundo de várias pessoas. Nas palavras de Vila Mitjá: “El feminismo es un movimiento político para el cambio social y la arqueología no es un lujo cultural para los neutrales sino una arma cargada de futuro” (VILA MITJÁ, 2011, p. 27).

Uma das premissas tomadas por grande parte da comunidade Mapuche, é a de que a prataria pode ser vista como uma forma de arte, e esse será o pressuposto tomado para fazer-se referência à prataria. O *rüxafe*⁴ Juan A. Painecura Antinao argumenta que, quanto mais longe da realidade Mapuche está um autor, mais ele tratará a prataria enquanto uma coisa menor, um mero artesanato. Tomar a prataria Mapuche como artesanato seria uma demonstração de visão colonial, dado que discriminaria e menosprezaria as técnicas, estética, significados, e simbologias que as peças possuem. Aplicar os cânones da arte ocidental a obras que não correspondem aos padrões acaba por fixar normas que não cabem em contextos artísticos distintos da ocidentalidade (ANTINAO, 2011).

Um dos problemas nessa perspectiva é o de dissociar a arte do artesanato, adotando assim uma visão ocidental e desconsiderando-se o ofício da/o artesã/o (GARCIA, 2004). Provavelmente o ofício de tecelã deve ser visto como um trabalho artesanal e não necessariamente artístico dentro da comunidade Mapuche, o que faz com que se crie um juízo de valor entre uma atividade que teve em suas raízes um trabalho masculino (ser prateiro), e o trabalho de tecelã, que é tomado como uma atividade feminina. Creio que ambos os ofícios devam ser tidos tanto como produtores de artigos artesanais e ao mesmo tempo artísticos, pela quantidade de valores que apresentam.

Apesar dessa discussão acerca da arte, muitos autores argumentam que a arte indígena não se sabe arte, já que faz parte do uso cotidiano da vida das pessoas, e não existe somente para a fruição estética. Sally Price discute os problemas de se adotar os mesmos parâmetros ocidentais para as artes indígenas, e até mesmo de se desconsiderá-las enquanto arte, classificando-as como “objetos etnográficos”. Para ela, a arte não-ocidental deve não só vir acompanhada da autoria de quem produziu as peças, como com toda a informação antropológica e estética acerca dos grupos

⁴ Prateiro/fabricante de joias em prata mapuche.

étnicos aos quais os artistas pertencem:

Parece importante reconhecer que a herança cultural aprendida que utilizamos quando apreciamos obras de arte incluem um componente estético. Portanto, frente a uma arte desconhecida, precisamos de ajuda especial, não apenas com relação ao seu ambiente social, econômico, ritual e simbólico, mas também com seus arredores estéticos – ou seja, com as ideias acerca de forma, linha, equilíbrio, cor, simetria e tudo mais que contribuiu para sua criação. Isto porque a documentação da arte do mundo deixa bastante claro que os objetivos estéticos de seus criadores e críticos não são universais; apreciar uma máscara africana com base nos nossos próprios critérios estéticos, culturalmente adquiridos, é, grosso modo, o mesmo que apreciar um quadro de Miró de acordo com critérios estéticos valorizados por Michelangelo. A existência de um saber e de perspectivas culturais comuns entre observadores de arte Ocidentais contribui para a ilusão de que aquilo que eles apreciam numa obra de arte é a sua qualidade estética, pura e autêntica. Quando o saber e as perspectivas culturais estão implícitos, e não explícitos, avaliações estéticas podem assumir uma autoridade que parece não arbitrária, atemporal e incondicional (PRICE, 2000, p. 140).

Devido ao fato da prataria Mapuche conter um estilo específico, é interessante ter em mente que esses estilos carregam diversos significados. Talvez não sendo possível uma conceitualização definitiva do que seria o estilo, um diálogo entre distintos pontos de vista poderia ser mais rico do que simplesmente fornecer um conceito fechado.

Alfred Gell aproxima as artes com seus estilos e estéticas das religiões, e afirma que para se trabalhar antropológicamente é necessário esquecer as noções tradicionais de estética. Além disso, ele enxerga a arte como um sistema técnico, que constituirá uma “tecnologia do encantamento”, dado que as artes serão avaliadas conforme a dificuldade em sua produção. Essa avaliação produzirá um encantamento, uma espécie de magia, e o artista se converterá em um técnico oculto, produtor da magia (GELL, 1992). A prataria Mapuche produz certo encantamento justamente por conter simbologias e significados ocultos, e a função de prateiro será valorizada pelo fato de este possuir as habilidades para a fabricação da arte. Para Wobst, o estilo é um transmissor de informações sociais e de trocas culturais. Ele também vê o estilo como uma potencial ferramenta para a resistência e o empoderamento, bem como para servir a propósitos de legitimação do que é hegemônico (WOBST, 1999). Outro modo de ver o estilo é o de relacioná-lo a aspectos da identidade social (GOSSELAIN, 2000).

Na teoria etnoarqueológica não há uma convergência entre o conceito de estilo e sua aplicação. Os únicos pontos em comum dizem respeito ao estilo ser peculiar em um determinado tempo e espaço, podendo significar fronteiras étnicas, etnicidade, identidade coletiva, entre outros significados. Um problema comum entre os pesquisadores que tratam desse quesito é o de se considerar ou não a variabilidade estilística como dinâmica cultural, visto que pesquisas em

sociedades vivas terão resultados totalmente distintos àquelas feitas em sociedades extintas, já que essas últimas contarão na maioria das vezes somente com o registro material. Outro debate comum na área será o da dicotomia entre estilo e função. Essa discussão gerará as divisões entre escola iconológica e escola isocrética, termos cunhados por Sackett (POHL, 2013).

Na escola iconológica de orientação processual, cujo maior expoente é Binford, o estilo servirá para socializar um simbolismo e criar uma identidade coletiva, sem valor utilitário ou funcional, sendo, portanto, um mero acessório da manufatura. A escola iconológica busca compreender a variabilidade estilística a partir de aspectos simbólicos, sem forma adaptacional. Os modelos estilísticos não podem oferecer informações para a compreensão dos contextos primários ou organizacionais e seus aspectos funcionais. Ainda para Binford, a variabilidade artefactual no registro arqueológico é determinada por respostas extra-somáticas e não por mudanças culturais. Já a escola isocrética de James Sackett verá a variabilidade artefactual como resultante estilístico, no qual o estilo é definido como maneira peculiar de produção de instrumentos ou artefatos em um determinado tempo e espaço, diagnosticando etnicidade e identidade. O estilo e sua função serão, por consequência, indissociáveis. As escolhas estilísticas pertencem à esfera da cultura, mudando conforme sua dinâmica (POHL, 2013).

Shanks e Tilley, tomando como inspiração os trabalhos de Sackett, têm a visão de que arte e estilo carregam informações relativas aos conhecimentos vigentes na sociedade em que o artista se situa, porém nem sempre refletindo literalmente a realidade existente. Ademais de possuírem a capacidade de mudar a realidade, bem como a possibilidade de serem uma maneira de insurgir-se contra os sistemas de poder (aproximando-se assim dos postulados de Wobst), as artes contêm ideologias que podem reestruturar a realidade social (SHANKS & TILLEY, 1992). A perspectiva da autora Wiessner divide o estilo em emblêmico/emblemático ou assertivo. O primeiro remete ao estilo transmitindo informações identitárias coletivas e gerando identidades grupais, estando a artesã ou o artesão como sujeitos pertencentes a essa coletividade. O estilo assertivo será a marca da identidade individual dada a determinada peça por sua criadora ou criador (artesãos). Uma mesma peça pode conter ambos os estilos (POHL, 2013).

Passando da questão da prataria como arte e dos estilos para um debate vindo principalmente das ciências sociais e da antropologia, o fato dessa pesquisa lidar com uma minoria étnica que se identifica enquanto tal torna necessário deixar explícitos quais serão os conceitos norteadores de etnicidades e identidades. É fundamental ter em mente que no jogo da etnicidade e das identidades étnicas, devem ser percebidas as fronteiras sociais, o modo como os atores envolvidos se identificam ou são identificados como pertencentes a um grupo étnico, como são vistos os estrangeiros e como a crença em uma origem comum gera diversos tipos de narrativas

(POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1997).

A etnicidade emerge, principalmente, em momentos de tensões, da necessidade de autoafirmação de um grupo para garantir direitos ou aquisição de bens, do estranhamento em relação ao outro com o intuito de diferenciar-se. A etnicidade possui em si uma carga cultural, que são os traços culturais (esses traços podem ser tanto materiais quanto simbólicos e ideológicos) escolhidos pelo grupo ou por pessoas de fora para caracterizar tal grupo. A etnicidade vem, portanto, permeada por diversas interações sociais, criações e ressignificações conforme o contexto em que se insere, sendo sempre passível de transformações (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1997). A identidade Mapuche se construirá então sempre em oposição aos “outros”, aos de fora: chilenos, espanhóis e incas. A etnicidade é aqui entendida como:

(...) uma forma de organização social, baseada na atribuição categorial que classifica as pessoas em função de sua origem suposta, que se acha validada na interação social pela ativação de signos culturais socialmente diferenciadores. Esta definição mínima é suficiente para circunscrever o campo de pesquisa designado pelo conceito de etnicidade: aquele do estudo dos processos variáveis e nunca terminados pelos quais os atores *identificam-se e são identificados pelos outros* na base de *dicotomizações Nós/Eles*, estabelecidas a partir de traços culturais que se supõe derivados de uma *origem comum e realçados* nas interações raciais (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1997, p. 141. *Grifos dos autores*).

Já os processos identitários precisam ser tomados:

(...) como expressão de relações de poder geradoras de estratificação, hierarquização e localização, mas também, por vezes, de transgressão social. Tal perspectiva se opõe às análises pautadas exclusivamente na identificação de atributos e elementos que caracterizam determinados grupos e expressariam suas identidades (como gênero, cor de pele, nacionalidade, tradições culturais, entre outros). Tais atributos seriam mais bem empregados na análise social se os considerássemos como *marcadores* produzidos ou construídos através das relações sociais (...) é possível dizer que o pertencimento e a alteridade são produzidos por meio de relações de poder e que nossas escolhas e sentidos de identificação resultam da maneira de nos pensarmos e de nos imaginarmos no mundo, a partir do contexto e das relações sociais nos quais estamos envolvidos (ENNES & MARCON, 2014, p. 286-287).

A diferença entre a identidade étnica e outros tipos de identidades coletivas é que ela se orienta em torno de um passado comum, baseado na memória coletiva, ou seja, numa forma de consciência do passado compartilhada por um grupo social no presente. A identidade Mapuche, especialmente na contemporaneidade urbana, nascerá pela crítica à sociedade não-Mapuche, *winka*, e por um conjunto de elementos tomados da cultura Mapuche rural, dita tradicional. A necessidade de ser aceito e de se autoaceitar como Mapuche surgirá a partir da negação da identidade *winka*, e

pela idealização da vida comunitária. Por isso, o aparecimento de tantas associações e coletivos Mapuche na atualidade (ARAVENA, 2003).

Na identidade étnica está contida a identidade cultural. Para Sckmunk (2013), esta última carregará “marcas de gênero”, identidades de gênero, que poderão ser definidas como:

(...) la apreciación subjetiva que una persona tiene sobre si misma en cuanto a sentirse hombre, mujer u otras opciones identitarias que se desplazan del sistema binario de género (...). Dichas identidades de género se conforman en una determinada cultura, en la cual existen pautas consensuadas explícita o implícitamente sobre modos de femineidad o masculinidad, que incluyen roles, mandatos, valores, costumbres, prohibiciones, en base a los cuales tiene lugar el proceso de subjetivación (SCKMUNCK, 2013, p. 1).

A autora afirma que existe um colonialismo discursivo que ignora, exotiza ou silencia as mulheres de povos originários, reduzindo-as a categorias universais que excluem suas experiências próprias ao colocarem a categoria mulher como algo erroneamente homogêneo. Ao lidar com populações nativas é preciso ter cuidado para não cair em essencialismos étnicos, que possam justificar atitudes e tradições de opressão à mulher sobre o pretexto de respeito às diferenças. Para combater essa postura, é necessário ver a cultura como algo dinâmico, um processo histórico, dessa maneira, as práticas “tradicionais” devem ser devidamente historicizadas. A modificação de tradições opressivas na maioria das vezes não ameaça a subsistência cultural (SCKMUNCK, 2013).

Ademais da etnicidade, das identidades culturais e de gênero, e em diálogo com o que já foi posto sobre as ideologias contidas nos estilos e nas artes, Hodder, aproxima e ao mesmo tempo diferencia a cultura material, e os simbolismos contidos nesta com a linguagem, tomando como alusão teorias com inspirações estruturalistas e pós-estruturalistas. O autor afirma que a cultura material esconde orientações ideológicas, por trás de uma máscara de neutralidade e de materialidade. Para ele, a ideologia consiste no próprio uso dos símbolos com relação a algum tipo de interesse, esses símbolos serão negociáveis e poderão ser apropriados ou reapropriados conforme os grupos sociais (e as intenções destes) que o tomem. A simbologia vem carregada de relações de poder e, portanto, tem a capacidade de ser uma arma de resistência (HODDER, 1992).

Dado esses conceitos primordiais, passarei às vertentes da arqueologia escolhidas especificamente para embasar teoricamente o estudo. Primeiramente serão apresentados conceitos e/ou contextos históricos das principais discussões dentro de cada uma delas, para depois realizar-se uma reflexão de onde a temática de estudo se localiza dentro das mesmas. Alongar-me-ei mais na arqueologia de gênero por ser essa a linha de pensamento do estudo em foco.

1.2 *Arqueologia pós-processual e arqueologia de gênero*

O movimento pós-processual veio justamente em resposta à arqueologia processualista, a partir dos anos 1980, com intenções de: abrir a disciplina para novas temáticas; conhecer os significados e o contexto dos objetos de estudo; compreender o passado com um viés politizado; dar ênfase à agência humana no percurso da história, também se reaproximando dela; entender as simbologias presentes em cada caso estudado; relativizar as verdades absolutas sobre o passado, tomando o conhecimento arqueológico como um discurso que permeado por subjetividades de acordo com os propósitos de cada arqueólogo; incorporar ideias das correntes neomarxistas, estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernas (JOHNSON, 2000).

Em seu advento, propôs-se a realização de uma arqueologia crítica, compromissada e focada no entendimento contextual:

In the arguments we presented for archaeology as an active mediation of past and present, we suggested that the discipline should rest on understanding, critique and commitment. Understanding: archaeology should consider the manner in which material culture forms a component of the social construction of reality, and the social reality it studies and within which is located. Critique: archaeology should subject itself and that which it seeks to understand to criticism, self-reflection into the contemporary meanings and significance of the archaeological project. This negative moment implies a denial of finality, a denial of there being a final orthodoxy to grope towards, an unalterable past. Archaeology is primarily a critical contemporary discussion on the past (or the present) which has no logical end. Archaeology is historical, and history has no end. A unitary and monolithic past is an illusion. What is required is a radical pluralism, a pluralism which recognizes that there are multiple pasts produced actively in accordance with ethnic, cultural, social and political views, orientations and beliefs. Asserting a crude scientism in the discipline merely fragments concerns and will never be productive (SHANKS & TILLEY, 1992, p. 245).

Na arqueologia pós-processual (contextual ou interpretativa) a cultura material é um elemento ativo na interação social e não um mero reflexo da adaptação ecológica ou da organização sociopolítica, como haviam proposto os seguidores da arqueologia processual. Outro pressuposto da arqueologia pós-processual é que todos os aspectos de uma cultura devam ser examinados para a construção de uma interpretação concisa, sem fragmentar as culturas arqueológicas (TRIGGER, 2004).

Há uma vasta discussão do tipo: “quem veio primeiro, o ovo ou a galinha?”, se a arqueologia de gênero seria uma proposta pós-processual. O imprescindível para o nascimento da arqueologia de gênero foi o amadurecimento e teorização do conceito de gênero, vindo do então já existente movimento feminista. Comprometer-se com uma agenda de estudos de gênero, geralmente

(mas nem sempre) tem a ver com um engajamento no feminismo, e não necessariamente com as teses dos pós-processuais. Algumas correntes pós-processuais foram sim relevantes ao abraçarem as críticas feministas e produzirem bons trabalhos na área, porém muitas vezes acabaram por reproduzirem o machismo. O próprio Ian Hodder fez uma *mea culpa* por ter considerado os enterramentos masculinos com acompanhamentos elaborados como significantes de alto prestígio masculino, enquanto os enterramentos de mulheres com os mesmos acompanhamentos eram tidos como se essas fossem associadas a homens de prestígio. Sua lógica foi a de que um homem pode ser governante e obter altas posições nas hierarquias, mas uma mulher de prestígio sempre será ligada por laços a esses homens (ESCÓRCIO & GASPAR, 2010). Outro movimento ocorrido foi o uso das teorias de gênero tardiamente até pelos arqueólogos e arqueólogas processuais (HEGMON, 2003). Wylie (2014) comenta que a arqueologia de gênero tomou forma na época do início da discussão do conceito de agência na arqueologia, sendo esse conceito um foco importante para as críticas feministas. Pelo fato da teoria feminista ser uma teoria crítica e combatente aos essencialismos, ela foi rapidamente incorporada às teorias pós-processuais.

Antes de expor a trajetória dos conceitos de gênero, do movimento feminista e da própria arqueologia de gênero, é necessário defender o feminismo como uma teoria social crítica, que influenciou senão toda, boa parte das disciplinas científicas por seu caráter contestador e por sua proposta de transformação social. O movimento feminista, com uma longa tradição de luta, permitiu o acesso das mulheres às universidades e a postos antes ocupados somente por homens. Isso gerou uma abertura para novas temáticas e problemas de pesquisa. Dentro do meio acadêmico, o feminismo exigiu uma revisão e remodelação da produção acadêmica, que não considerava a(s) categoria(s) mulher(es) e as relações de sexo/gênero como possíveis temáticas ou eixos norteadores nas análises sociais e culturais; além de criticar o tratamento dado às mulheres nos ambientes de trabalho e nas próprias universidades. Toda essa crítica fez com que a pauta feminista fosse incluída principalmente nas disciplinas de estudos sociais, humanidades e ciências biológicas.

A base da arqueologia de gênero é, portanto, a própria teoria feminista, como será demonstrada nos parágrafos seguintes. O feminismo do qual faço uso é interseccional, considerando múltiplas vozes, atores e temas transversais ligados às relações de gênero. Consequentemente, advogo por uma arqueologia de gênero no mesmo sentido. Embora no presente estudo o foco sejam as mulheres cis⁵ Mapuche, isso não exclui o olhar para outras identidades.

⁵ Cisgênero pode ser definido enquanto à identidade sexual atribuída ao nascimento e assumida durante a vida., Cis é uma abreviatura de cisgênero, e é designada para referir-se às pessoas não transexuais: “Uma vez que definimos gênero como as características comportamentais, culturais ou psicológicas associadas a um sexo, cisgênero literalmente significa: estar do mesmo lado das características comportamentais, culturais ou psicológicas associadas a um sexo. Simplificando, significa que a identidade e apresentação de alguém é compatível com sua morfologia física.” (MATTHEWS, 1999, apud DUMARESK, 1994, p.1). É importante frisar que as palavras: “mulher”, “mulheres”, “homem”, “homens”, no texto se referem na maioria das vezes às pessoas cisgêneras.

Como comentado, as críticas feministas ao caráter androcêntrico das ciências em geral possibilitaram a revisão (ou reformulação) de diversos conceitos usados de maneiras não reflexivas, dos modos nos quais as mulheres eram tratadas dentro das carreiras científicas, de quais as relações de poder permeavam seus meios, e principalmente, abriu-se um campo para novas temáticas relacionadas ao corpo, às sexualidades e ao gênero. O termo gênero é motivo de discussões desde seu aparecimento na década de 1960. Seu primeiro uso foi o de contrapor-se ao sexo biológico, ou seja, o gênero seria então um construto social, a maneira de autoidentificação de alguém, mesmo que essa maneira não correspondesse ao seu sexo biológico (órgãos genitais) (NARVAZ & KOLLER, 2006). Para as feministas radicais, que surgiram também nessa época, o gênero seria o próprio patriarcado, um sistema hierárquico baseado na divisão binária entre “homem” e “mulher”, nesse sistema, o homem seria o responsável pela opressão e dominação da mulher (BADINTER, 2005). Uma segunda concepção advinda da terceira onda feminista e do pós-modernismo, inspirada nas teorias de Foucault (1988) e de Judith Butler (2003), postula que o gênero é um construto social tanto quanto o próprio sexo biológico (macho, fêmea), levando em consideração a construção das próprias identidades através de práticas performativas e discursivas (GOMES, 2011, p.9). Apesar dessa abertura para a autoidentificação, reconhece-se que aquelas pessoas que não se enquadram nos estereótipos binários de “homem” e “mulher” são punidas pela sociedade por meio da exclusão ou marginalização, o que acontece, por exemplo, com as pessoas transexuais (JESUS & ALVES, 2010). Uma terceira concepção, derivada da História (especificamente da chamada *Nova História*), formulada por historiadoras feministas (Joan W. Scott, Michelle Perrot), vê o gênero como uma categoria útil de análise histórica imbricada por relações de poder, assim como raça, classe social e etnia (PERROT & DUBY, 1991; SCOTT, 1990).

Acredito que uma definição de gênero não exclua a outra, necessariamente. É possível pensar gênero enquanto um construto social tanto quanto o sexo biológico, que esteja permeado tanto por questões performativas e discursivas, quanto por hierarquias opressoras (e em algumas sociedades claramente patriarcais), tendo, portanto, uma historicidade, e sendo uma categoria de análise histórica. As categorias de gênero não estão isoladas no espaço e tempo, elas possuem um contexto histórico-social, e variam conforme a realidade a qual se inserem, portanto, existem em todas as sociedades humanas. Assim, devem ser levadas em consideração da mesma maneira que, por exemplo, a produção de alimentos e de artefatos, pois fazem parte das relações sociais que os seres humanos estabelecem, e suas maneiras de verem e existirem no mundo.

É importante lembrar que os movimentos feministas, na atualidade, possuem uma série de demandas, e não se atém somente às questões relativas às mulheres cis brancas ocidentais. O advento dos diversos tipos de feminismos: negro, indígena, trans, interseccional (perspectiva que

tenta englobar várias categorias feministas, se traduzido para uma linguagem acadêmica poderia ser chamado de multidisciplinar), entre outros (OLIVEIRA, 2015). Nos estudos de gênero, o feminismo não possui um enfoque somente nas mulheres, ao contrário do que muitos pesquisadores argumentam, mas abrem-se as disciplinas para diferentes temas, tais como: infância, maternidade, masculinidades, sexualidades que fogem à normatividade (cis heteronormatividade), agência; além de explicitarem as discriminações e preconceitos sofridos dentro das próprias áreas de pesquisa, em consequência de instituições e colegas de trabalho androcêntricos/machistas:

Feminismo já não é só questão de homens e de mulheres, é-o também, mas passa a incluir um espectro muito mais amplo, pela sua hifenização (a marca do hífen, signo de coligação) com outros movimentos e outras preocupações sociais e políticas, como o movimento antirracista, queer e de descolonização, ou a própria esquerda global, na sua luta contra o empobrecimento austeritário do mundo e do espírito. Nos últimos anos, o desenvolvimento de correntes feministas, como o transfeminismo, o feminismo queer, o feminismo pós-colonial, o feminismo interseccional, mostram a adaptabilidade dos feminismos a construírem praxis e teoria que responda às questões que politicamente preocupam a esquerda e que não se resumem às velhas maneiras de colocar as políticas de igualdade, como são as questões da austeridade (...) As respostas políticas dos feminismos são à sua imagem: múltiplas, diversas e em aliança contra o empobrecimento coletivo e do espírito. Não há uma resposta única, mil, como mil são os gêneros ao derrubarem o binarismo (OLIVEIRA, 2015, p. 75-76).

Os movimentos de mulheres indígenas nascem da necessidade de representatividade dos interesses próprios das mulheres indígenas, visto que o movimento feminista inicial e “reconhecido” pelos Estados visava somente os direitos das mulheres brancas de classe média ou alta, e na maioria das vezes profissionais. Outro motivo de impulso para a luta das mulheres de povos originários é seu vínculo territorial e ambiental, constantemente ameaçado em nome da “civilização” e do “progresso”. Todos os movimentos indígenas (de mulheres ou não) têm em comum a noção do “bem viver”, que pode ser traduzido como o viver comunitário, compartilhado, recíproco, sem individualismo e em harmonia com a natureza. Outro pressuposto é a noção de dualidade, equilíbrio entre os gêneros, complementaridade. O feminismo comunitário, orientado em torno de Abya Yala⁶ surgiu na Bolívia por conta do Massacre do Gás em 2003, organizado pelas

⁶ “ABYA YALA, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas). Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América. A expressão foi usada pela primeira vez em 1507, mas só se consagra a partir do final do século XVIII e início do século XIX, por meio das elites crioulas, para se afirmarem no processo de independência, em contraponto aos conquistadores europeus. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anahuac, Pindorama – a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento.” UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **ABYA YALA**. Disponível em: <http://iela.ufsc.br/povos-originais/abya-yala>. Acesso em 10/04/2017.

mulheres de etnia aymará. Seus objetivos são liberar os povos indígenas das estruturas patriarcais de dominação, tendo em vista que o patriarcado colonial se somou a um patriarcado originário gerando uma forma maior de opressão. A intenção é que as próprias mulheres mudem suas realidades ao promoverem direitos coletivos e não individuais.⁷

Muito dos pressupostos do feminismo comunitário boliviano serão seguidos pelos movimentos de mulheres Mapuche. Gajardo argumenta que no meio contemporâneo (que obviamente não é a mesma realidade das mulheres Mapuche dos séculos passados), há diversas controvérsias entre os movimentos de mulheres Mapuche acerca da ausência do feminismo, apesar de muitos dos discursos usados serem aparentemente feministas. A recusa se dá por considerarem o feminismo algo branco e anti-homens. Gajardo aponta também para os discursos construídos pelos próprios Mapuche acerca da complementaridade dos gêneros/sexos que existem na cosmogonia Mapuche, se essa complementaridade teria de fato existido no passado ou se as relações sempre foram desiguais (GAJARDO, 2014). Ainda que o contexto atual não seja o mesmo, é possível realizar aproximações baseadas nos discursos de ancestralidade e historicidade que os próprios Mapuche defendem. O estado dos movimentos sociais (feministas ou não) Mapuche, os papéis e relações de gênero dentro desta sociedade serão discutidos com maior profundidade no capítulo 2.

Sem o feminismo, a arqueologia de gênero não existiria, por isso é importante conhecer a fundo as teorias feministas, os conceitos de gênero, e o próprio desenvolvimento do feminismo em seus contextos específicos. As primeiras críticas feministas à arqueologia começaram atrasadas em relação às demais ciências humanas. Enquanto que nessas o feminismo já entrava em cena desde 1960, na arqueologia isso ocorrerá apenas na década de 1980, com a influência da “segunda onda” feminista. Nesse momento, os objetivos eram dar visibilidade às mulheres na arqueologia, criticar pressupostos ligados aos essencialismos vigentes, que sempre representavam (quando o faziam) as mulheres como passivas, inferiorizando seu papel social em relação ao dos homens (GILCHRIST, 1999). A arqueologia feminista, ou arqueologia de gênero (discutirei as diferenças e semelhanças posteriormente), surge para criticar a arqueologia tradicional e seu viés androcêntrico, propondo novos enfoques e maneiras de interpretação dos registros arqueológicos.

Resumidamente, as críticas feministas à arqueologia tradicional foram: a falta de visibilidade feminina e de relações de gênero nas pesquisas; o fato das atividades femininas serem inferiorizadas e tomadas como secundárias; a naturalização de tarefas como sendo pertencentes a apenas um dos gêneros, por exemplo, a caça ou o comércio serem considerados somente masculinos; o ato de pensar a divisão de gênero binariamente e de acordo com a visão ocidental em todas as sociedades, cometendo assim anacronismos e ignorando outras categorias de gênero além

⁷ Curso online: NUEVAS MIRADAS SOBRE GÉNERO Y ETNICIDAD. Universidad de Chile, 2015. Disponível em: http://www.uabierta.uchile.cl/courses/Universidad_de_Chile/UCh-1/2015/about. Acesso em: 10/09/2015.

de “homem” e “mulher”. María Ángeles Q. Fernández, acredita que os discursos científicos androcêntricos vêm de duas tradições: uma cristã e outra evolucionista, ambas são essencializadoras e não têm meios de provar suas afirmações, ademais de legitimarem as relações de opressão:

(...) pero nada hay que nos permita contrastar las hipótesis que podamos plantearnos sobre reparto sexual de roles o intervención de hombres y mujeres en actividades como la caza, la recolección y el cuidado de las crías. Por ello, todos los modelos explicados, el del hombre cazador y de la mujer mantenida, son, a menos hasta hoy, indemostrables desde el punto de vista científico; se utilizan como condicionales (“podría ser”, “sería probable que”, etc.) y se plantean y discuten más por lo buenos o malos que nos puedan parecer desde la sociedad occidental actual que es la que los construye, que por sus posibilidades científicas. Por esta razón, que conviene tener siempre presente, mucho más que para contrastar hipótesis científicas, han servido para justificar actitudes sociales actuales, arropar injusticias o desigualdades, y disfrazar de *natural* o *eterno* principios y asunciones nunca demostradas o validadas, pero siempre convenientes para los estamentos tradicionalmente en el poder (FERNÁNDEZ, 2005, p. 453).

Há que se considerar que se “provar” algo cientificamente pode ser praticamente impossível, já que não se faz ciência sem uma boa carga de subjetividade, e mesmo as perguntas feitas aos objetos estudados são pensadas desde um ponto de vista específico (KOIDE; FERREIRA & MARINI, 2014). Considerar isso ao fazer as interpretações arqueológicas é um dos passos para a desconstrução de vieses machistas nas investigações que fazemos, e é um dos fatores defendidos pela arqueologia de gênero. É essencial entender que a arqueologia de gênero a nível mundial se desenrolou de maneira distinta ao que se tem hoje no Brasil como produção de arqueologia de gênero. Abaixo, serão expostas as circunstâncias de como isso se deu, elencando alguns exemplos de trabalhos e os contextos gerais do desenvolvimento da arqueologia de gênero.

Como posto anteriormente, a arqueologia de gênero surge durante os anos 1980, com os trabalhos pioneiros de Gero e Conkey, e com a realização de uma conferência intitulada “Engendering Archaeology” em 1988 (WYLIE, 1997), que foi um marco para os estudos de gênero na arqueologia. Nessa conferência, foram debatidos os problemas já elencados na introdução, relativos à crítica da arqueologia tradicional, suas metodologias, e o modo no qual perpetuavam o machismo dentro do meio acadêmico e profissional, e como incorporar as demandas feministas à arqueologia. Os primeiros trabalhos tinham por objetivo desmistificar argumentos da arqueologia tradicional e trocar o protagonismo masculino pelo feminino (ESCÓRCIO, 2008, p.13). Nesse momento, houve diversos tipos de reações ao aparecimento da arqueologia de gênero. Alguns autores aceitaram os argumentos, os incorporando aos seus discursos e trabalhos, ao passo que outros apenas ridicularizaram e rejeitaram o movimento (GILCHRIST, 1999, p. 30).

O comprometimento da arqueologia de gênero com o feminismo, e as diferenciações entre a

primeira e a arqueologia feminista são temas de várias discussões. Algumas autoras consideram, tais como Martí (2003) e Wylie (1997), bem como a presente autora, que é impossível dissociar a arqueologia de gênero da arqueologia feminista, justamente por não se considerar que o feminismo trate meramente das mulheres, da pré-história ou história destas, apesar de não haver nenhum problema (e inclusive é uma exigência do mundo acadêmico) em se realizar um recorte de objeto, lugar e tempo nas pesquisas. Por outro lado, Díaz-Andreu (2005) e Gomes (2011), afirmam que a arqueologia de gênero não é o mesmo que arqueologia feminista, já que a segunda se fixaria somente às mulheres, e a primeira seria a alternativa para a abordagem de assuntos transversais.

Algumas estudiosas, como Vila Mitjá (2011) e Berrocal (2009), criticam duramente a arqueologia de gênero, por acreditarem que a mesma é uma versão *light* da arqueologia feminista, tentando se destituir do cunho político para fugir da carga que leva assumir-se como feminista. Apesar de considerar que uma coisa está ligada a outra, Wylie (2014) diferencia a arqueologia de gênero da feminista nas questões metodológicas, indicando a existência de um feminismo clandestino (por quem não se assume como feminista, mas como estudioso de gênero) em diversos núcleos de pesquisa como um movimento de resistência às instituições que excluem e desconsideram os trabalhos de mulheres, mesmo que estes sejam tão brilhantes quanto os dos homens.

Nos Estados Unidos e Europa, a arqueologia de gênero, embora não seja o tema mais abordado nas novas publicações, cresceu nas últimas duas décadas, com trabalhos que vão além de simplesmente indicar a presença de homens e mulheres nos registros arqueológicos (ex. SWEELY, 1999; ROTMAN, 2009; SOFFER *et al.*, 2006). É interessante notar a representatividade da Espanha nas produções atuais, e seu engajamento com a desconstrução de pressupostos androcêntricos (ex. ZURRO, 2010; PUYOLES, 2000; ROMERO 2006). Na América Latina (excetuando o Brasil), há uma aproximação da arqueologia de gênero com a Arqueologia Social de cunho marxista, tratando principalmente das origens das desigualdades entre homens e mulheres. Segundo essas interpretações, as desigualdades estão pautadas no controle sexual (dos meios de reprodução) das mulheres, e na divisão sexual do trabalho (LIRANZO, 2005, p. 50-70).

No Brasil, apesar de grande parte dos profissionais de arqueologia na atualidade serem mulheres e/ou pessoas homossexuais, não há ainda um campo de investigação forte ou bem definido. A produção de arqueologia de gênero teve início por volta do final dos anos 1990 e anos 2000, com poucos trabalhos produzidos ainda hoje. Não foram incorporadas temáticas feministas e de gênero que ocorreram nas demais ciências humanas do país a partir da década de 1970. A arqueologia de gênero nacional surge baseada no que já estava ocorrendo em outras arqueologias mundiais, propondo uma abertura da disciplina no país. A maioria dos trabalhos se atém à

classificação e descrição de indivíduos do sexo masculino e feminino, pela dificuldade de interpretação baseada em vestígios ósseos e seus acompanhamentos. Outro grande tema da arqueologia de gênero nacional é a própria discussão das teorias de gênero (LIMA, CASTRO & SILVA, 2012).

Os trabalhos de Tânia Andrade Lima (1997), Glaucia Sene (2007), e Cristiana Barreto (2005), são exceções na produção nacional. O trabalho de Lima é inovador por fazer um diálogo entre documentação escrita, literatura (principalmente das obras de Machado de Assis), e cultura material, ao tratar do ritual de chá durante o século XIX no país. O segundo trabalho leva em consideração as diferenciações sociais e simbolismos na pré-história brasileira ao analisar o sítio da Gruta do Gentio. O último trabalho faz um apanhado das urnas, estatuetas e tangas marajoaras, para encontrar indicativos de poderes simbólicos de gênero, se atendo à mulher marajoara na produção desses objetos.

Em um levantamento sobre a produção de trabalhos científicos com a temática de arqueologia de gênero (ou que ao menos tocam no assunto) no país, entre os anos de 2000 a 2016, cheguei ao resultado de que somente 8 (oito) artigos foram publicados nos dois principais periódicos de arqueologia do país: as revistas da SAB (Sociedade de Arqueologia Brasileira) e do MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). Sobre a produção de teses e dissertações, o número total é de 7 (sete) trabalhos, sendo uma tese (SENE, 2008), e seis dissertações (LIMA, 2012; FREDEL, 2012; FONTOLAN, 2015; CAVICCHIOLI, 2004; REGIS, 2009; e ESCÓRCIO, 2008). Com base nesses resultados, considero que a arqueologia de gênero ainda é uma área da arqueologia em construção dentro do país, tendo muito a avançar.

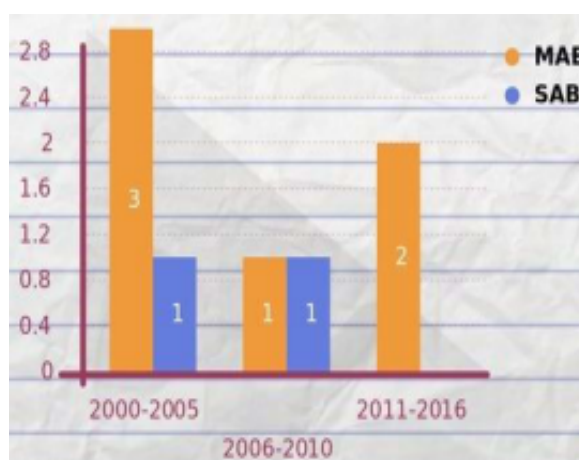


Gráfico 1: Número de publicações por ano nas revistas da SAB e MAE-USP.

Como demonstrado, não existe apenas um modo de se fazer arqueologia de gênero. É possível utilizar fontes, teorias e metodologias diversas; o objeto de estudo não precisa ser necessariamente a mulher, faltam mais trabalhos de arqueologia *queer* (sexualidades e identidades de gênero não normativas), de arqueologia das masculinidades, entre outras temáticas que podem ser exploradas pela arqueologia de gênero. Obviamente, esses foram somente alguns poucos exemplos de trabalhos significativos na arqueologia de gênero nacional. Combinada com a etnoarqueologia, como nessa pesquisa, a arqueologia de gênero deve permitir a correção da tendência androcêntrica das interpretações arqueológicas, rejeitando os essencialismos que provocam a “eternização do arbitrário” (RUIBAL, 2003). Parto agora para a elucidação das ideias da etnoarqueologia que serão empregadas neste estudo.

1.3. *Etnoarqueologia*

Outro norteador do trabalho é a etnoarqueologia, justamente por aproximar a sociedade Mapuche contemporânea de seu passado histórico, buscando uma continuidade em muitas de suas práticas e crenças. Do mesmo modo, a analogia histórica direta e a arqueologia experimental foram outros dos recursos utilizados neste trabalho (GOSSELAIN, 2016), visto que há uma continuidade na produção da prataria, e que participei de uma oficina de joalheria Mapuche. Por ser uma continuidade, o presente estudo trata de uma “arqueologia do presente” (SILVA, 2011; DAVID & KRAMER, 2001).

O trabalho etnoarqueológico tem início na década de 1950, com o trabalho pioneiro de Kleindienst e Watson (action archaeology). Porém, nos anos 1939, Thomson já trabalhava com aborígenes australianos em suas investigações arqueológicas. A etnoarqueologia será amplamente usada na arqueologia processual para descobrir regras universais e transculturais, cobrindo os vazios da informação arqueológica. A etnoarqueologia será a ciência de referência da arqueologia na perspectiva processual. Os grandes problemas dessa concepção serão a desconsideração da cultura, a generalização e a homogenização das sociedades nativas (RUIBAL, 2003).

Na etnoarqueologia pós-processual, a importância passa a ser o estudo de todo o contexto, inclusive dos aspectos simbólicos e ideológicos de determinada cultura. Os objetos terão papel ativo na construção das sociedades, e não haverá nada livre de significado cultural. A etnoarqueologia deve ser participativa e considerar as pessoas estudadas como agentes sociais e históricos. Outra escola teórica importante no desenvolvimento da etnoarqueologia é a francófona, com nomes como Lemmonier, Gosselain e Leroi-Gourhan (RUIBAL, 2003). Lemmonier, ao elaborar o conceito de cadeia operatória, proporcionou a ligação das sequências de produção de objetos às cosmovisões das sociedades estudadas, além de aproximar os gestos das/dos artesãs/os às identidades de grupo (étnico, de ofício, de gênero, de status). As tecnologias poderão ser vistas como um meio de expressar, reafirmar e contestar as cosmovisões, valores sociais, e identidades étnicas (RUIBAL, 2003).

Segundo Ruibal (2003), a etnoarqueologia ajuda na compreensão da alteridade e permite a auto-crítica de nossa tradição cultural. Sem o conhecimento do “outro” a interpretação arqueológica correria o risco de ser etnocêntrica. As definições mais comuns de etnoarqueologia são: o trabalho de campo etnográfico feito para ajudar na interpretação arqueológica; toda relação entre arqueologia e antropologia; o trabalho etnográfico em museus (SILVA & GORDON, 2008) ou em sociedades vivas. A ferramenta usual da etnoarqueologia é a aproximação direta, a comparação dos objetos antigos com os atuais, porém não é a única, já que a etnoarqueologia serve a diversos propósitos.

Podem ser temas da etnoarqueologia: a relação entre tecnologia e sociedade, a formação do registro arqueológico, o estilo e fronteiras étnicas, gênero, infância, identidade, os estudos de cultura material contemporânea, a etnohistória, a arqueologia experimental, e a arqueologia histórica. Como a etnoarqueologia se utiliza de diversas fontes, a descrição passa a ser “densa” no sentido antropológico de Geertz (RUIBAL, 2003).

Fabíola Silva (2013) usa a etnoarqueologia, mais especificamente a *living archaeology* (trabalho de campo em sociedades vivas, dando atenção às padronizações arqueológicas naquelas sociedades), para analisar a produção e utilização dos objetos pelos Asurini, observando as inovações nas práticas tecnológicas, as apropriações dos bens ocidentais no período pós-contato na expressão estética criativa e na ação simbólica. Silva enxerga a agência nas populações nativas através da incorporação de objetos forâneos, essa apropriação é feita a partir de necessidades e intenções particulares. Os objetos industrializados serão ressignificados e muitas vezes terão um uso diferente do comum. A inovação tecnológica será vista como um fenômeno de invenção e adoção, numa dialética entre o novo e o pré-existente. Para os povos amazônicos, os objetos pessoais trazem consigo as qualidades e subjetividades de seus donos, sendo considerados partes e diferenciadores de pessoas. O comércio com a sociedade ocidental estimulará as inovações técnicas dos objetos fabricados para vender, que serão diferentes dos usados pelos próprios Asurini (SILVA, 2013).

De Boer e Lathrap (trad. 2016), também apontam para as diferenças entre as cerâmicas feitas para uso local e para o comércio com turistas na sociedade Shipibo-Conibo. Os autores, que vêem relações entre o comportamento cultural e sua manifestação arqueológica, consideram o trabalho etnoarqueológico importante, pois existe uma ligação entre os registros arqueológicos do presente e do passado, considerando que ambos podem ser vistos como transformações dos respectivos sistemas comportamentais que os produziram.

Fazendo um paralelo com o objeto de estudo em questão, a prataria Mapuche é o resultado da apropriação das moedas de prata usadas no intercâmbio comercial, no decorrer dos séculos de existência, ela esteve em constante mudança. E como apontam os orfebres entrevistados, hoje a prataria vendida para o público em geral difere da feita para pessoas da comunidade Mapuche (ANTINAO, 2011). O uso de pedras, outros metais menos nobres que a prata segue a dialética proposta por Silva.

A etnoarqueologia nos ensina a importância do material nas sociedades tradicionais, demonstrando como as coisas podem codificar mensagens (RUIBAL, 2003). A disciplina também permite a observação dos comportamentos e das consequências materiais das atividades relacionadas à produção, uso, consumo, distribuição e descarte dos artefatos em contextos etnográficos distintos (SILVA, 2008). Bem como na arqueologia de gênero, não existe um método

único e próprio da etnoarqueologia, porém alguns cuidados éticos devem ser tomados, tais como: levar em consideração as tradições e ideias do grupo estudado; desconstruir os relatos de poder ocidental; ampliar os horizontes e superar preconceitos; perguntar às pessoas estudadas sobre suas necessidades, crenças sobre si mesmas e sobre nós; participar ativamente na vida da sociedade e em o que nos for solicitado; e reconhecer a agência histórica de cada indivíduo (RUIBAL, 2003).

Portanto, a arqueologia de gênero e a etnoarqueologia buscam dar voz e visibilidade aos grupos e agentes sociais/históricos estudados, e entender as relações sociais permeadas pela materialidade, que são alguns dos objetivos almejados neste trabalho. Em linhas gerais, esses são os referenciais teóricos que norteiam a discussão a ser feita no percurso da pesquisa. O próximo capítulo apresentará o contexto histórico, social, material, religioso e cultural do povo Mapuche, visando uma maior compreensão do que será debatido nos capítulos posteriores.

Capítulo 2: Contexto geográfico, arqueológico e histórico

O objetivo desse capítulo é realizar uma síntese sobre a história e aspectos socioculturais do povo Mapuche. Primeiramente será feita uma descrição geográfica da região da Araucanía, seguida pelo levantamento dos antecedentes arqueológicos e de origem da população estudada. Após isso, é feita uma breve contextualização histórica a partir do contato, expondo: a maneira de organização social, as relações de gênero, os princípios religiosos e cosmológicos, o processo de usurpação das terras no fim do século XIX e como se distribuem as identidades regionais nesse milênio. O assunto é encerrado com a explanação de questões ligadas ao ser Mapuche na modernidade.

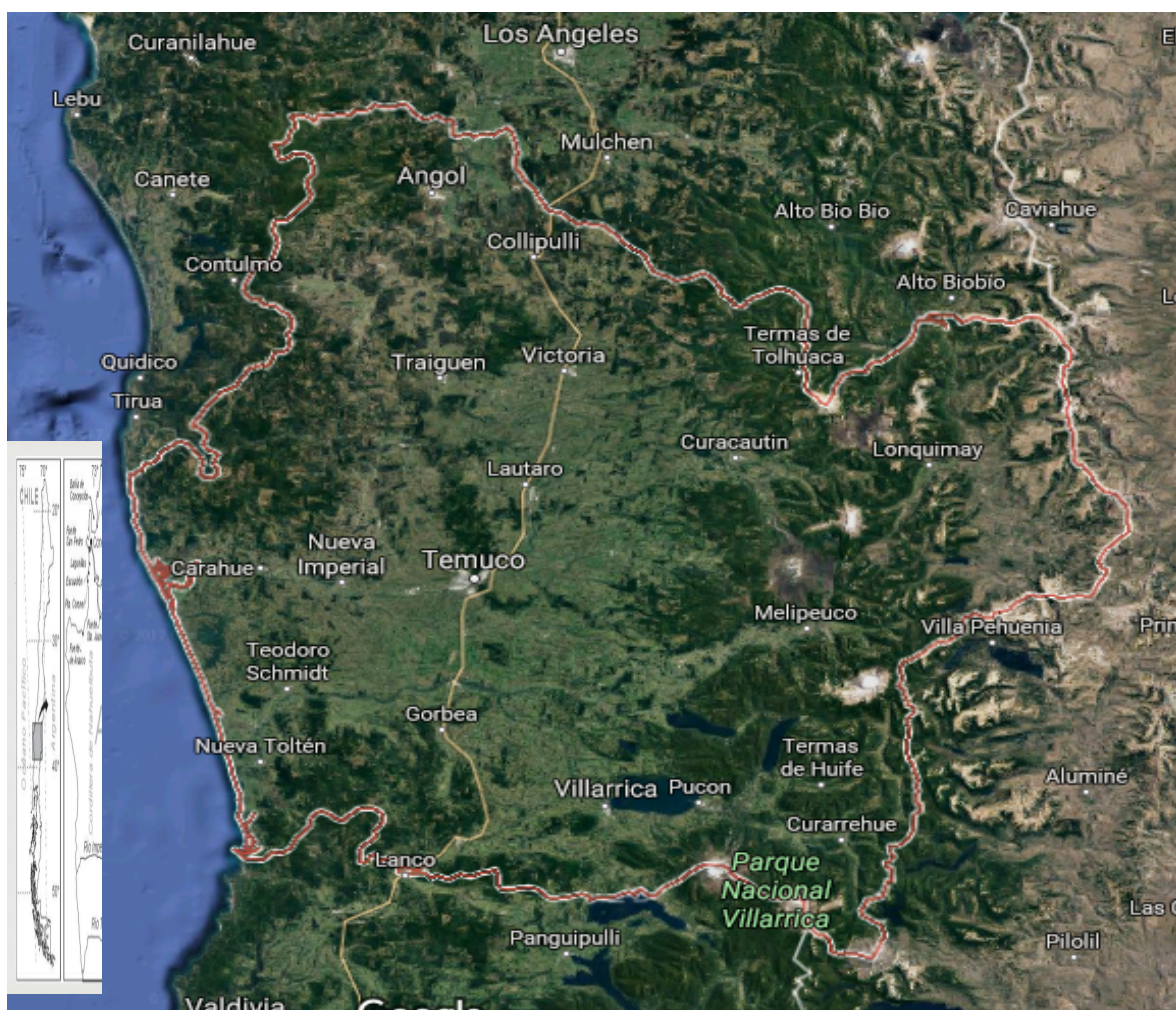
2.1. Caracterização geográfica do território da Araucanía

O assentamento natural e próprio do patrimônio social e cultural do povo Mapuche atualmente, encontra-se na IX Região do Chile chamada Araucanía. Essa região abarca uma área total que atinge 31.842, 30 km², estendendo-se entre 37° 35' e 39° 37' de latitude sul e os 70° 50' de longitude oeste até o Oceano Pacífico, representando 4,2% do território do Chile. Ao leste faz fronteira com a Argentina e no oeste com o Pacífico (Mapa 1). Pode ser considerado como um território em transição, pois seus traços morfológicos apresentam uma continuidade com as principais unidades de relevo do Chile central, mas com modificações importantes em sua orografia.

A área engloba um relevo variado, indo de depressões à Cordilheira dos Andes. Nesta encontram-se os seguintes vulcões: Tolguaca (2.780 msnm), Lonquimay (2.890 msnm), Llaima (3.125 msnm) na frente ocidental, e Villarica (2.840 msnm), Quetrupillán (2.360 msnm) e Lanín (3.747 msnm). Esse perfil do relevo regional influenciará os elementos do clima, principalmente em relação à quantidade e distribuição das precipitações. Constituindo-se uma zona de transição entre os climas de tipo mediterrâneo com degradação úmida e climas temperados chuvosos de influência oceânica. A classificação climática da região é dividida em quatro tipos: clima temperado com estação seca curta; clima temperado chuvoso com influência mediterrânea; clima temperado frio chuvoso com influência mediterrânea e clima de gelo de altitude. Os dois primeiros são desenvolvidos na parte centro ocidental das planícies litorâneas e depressão intermediária, com uma temperatura média anual de 12,2° C. As medidas mensais extremas alcançam 17,7° C em janeiro e 7,6° C em julho, apresentando 7 meses com uma temperatura média de 10° C. A pluviosidade anual é de 1.268 mm., e só o mês de fevereiro pode ser catalogado como seco. Deste modo, na costa e áreas andinas os índices de pluviosidade anual oscilam entre 2.000 e 3.000 mm, apresentando neve durante o

inverno, e em áreas cordilheiranas há neve permanente dependendo das precipitações, devido às temperaturas inferiores a 0° C.

Em relação à vegetação da região ela se caracteriza por ser do tipo hidrófita, cobrindo gradualmente a paisagem com florestas relativamente densas, principalmente na Cordilheira dos Andes, na costa e em algumas áreas posteriores à Cordilheira de Nahuelbuta, com condições que favorecem o crescimento vegetativo que depende da umidade, tanto no solo como na atmosfera. O ápice corresponde a uma floresta bem desenvolvida de caráter misto, com árvores altas (Araucária, Carvalho, Louro), um sub-bosque composto de litre (*Lithraea caustica*), maqui (*Aristotelia chilensis*), canelo (*Drimys winteri*) e arrayan (*Myrtus communis*) e um número epífitas e saprófitas. Nesta paisagem deve ser incorporada a plantação do pinheiro radiata (*Pinus insiane*) e eucalipto (*Eucalyptus*), os quais foram incorporados pelas indústrias florestais produzindo grandes prejuízos socio-ambientais, tais como a secura do solo, dos rios e a usurpação de territórios Mapuche.



Mapa 1: Google Maps, 2017. IX Região da Araucania.

2.2. Antecedentes arqueológicos

O território do sul do Chile é habitado desde tempos remotos (Período Arcaico Temprano-mais de 12.000 anos a.C.) por grupos de caçadores-coletores seminômades. Estes, formularam diferentes estratégias para o aproveitamento dos recursos naturais e da megafauna. Um exemplo disso é o sítio Monte Verde I, a oeste de Puerto Montt, com datações de mais de 30 mil anos a.C. (ADÁN et. al, 2016).

Ao redor de 350 d.C. Surgem os primeiros sítios arqueológicos pertencentes ao Complexo Pitren, já com uma tradição ceramista, combinando o uso de recursos marinhos com a horticultura, caça e coleta. Estima-se que a ocupação de algumas ilhas da costa da Araucanía tenham sido feitas nessa época através do uso de canoas simples. Uma produção de artigos têxteis e metálicos é identificada em torno de 1000 d.C. nesse complexo cultural, um exemplo são os brincos de cobre achados no sítio Villa JMC-1 em Labranza (ADÁN et al, 2016). No capítulo 3 deste trabalho há mais detalhes sobre essas peças.

As populações Pitren mantiveram vínculos com o Complexo Llolleo, da área central chilena. Essa relação se revelou pela semelhança na cerâmica e no trabalho metalúrgico (BILBAO, 2013). Um dos legados do Complexo Pitren para os Mapuche são os vasos assimétricos conhecidos como *ketrumetawe*, ou “jarros pato”, em uso até hoje (AMARO & ROSSELLÓ, 2013; BILBAO, 2013; ADÁN et al., 2016). Outra herança é a valorização simbólica das regiões úmidas, pela iconografia de anfíbios na cerâmica.

A partir de 1000 d. C. ocorre uma coexistência entre o Complexo Pitren e o Complexo El Vergel. Essa cultura perdurará até tempos históricos. Com influências nortinas, essas populações se assentavam entre os rios Bío-Bío e Toltén, praticavam a agricultura, a caça e a coleta. Sua cerâmica é tradicionalmente bicroma (branco e vermelho). Assim como os integrantes do Complexo Pitren, usavam os “jarros pato”, trabalhavam os metais (cobre e prata) e praticavam intercâmbios comerciais com outros grupos. Os assentamentos El Vergel são maiores, o que indica um crescimento populacional e maior sedentarização, que duraram até a época da invasão espanhola. Seus enterramentos eram simples, em urnas e canoas, essas modalidades de enterramento continuaram em tempos históricos entre os Reche/Mapuche (ADÁN et al., 2016; BILBAO, 2013).

Em alguns sítios arqueológicos atribuídos ao Complexo El Vergel, foram encontradas peças típicas da prataria Mapuche, como, por exemplo, no sítio Gorbea-3 (CAMPBELL, 2015). Essa simultaneidade leva a crer que a população Mapuche atual seja herdeira dos complexos elencados acima (BILBAO, 2013). A última influência recebida pelos Mapuche teria sido a Inca, um pouco antes da chegada europeia, trazendo inovações agrícolas, novos cultivos, e mudanças nas

decorações cerâmicas:

La influencia o presencia incaica, en específico, ha sido también analizada para comprender ciertas expresiones materiales e inmateriales de las sociedades prehispánicas locales. El apoyo de estudios lingüísticos respecto de las numerosas palabras de origen quechua identificables en el mapudungun ha sido un argumento importante. Siguiendo fuentes históricas, en general se asume el Maule como la frontera meridional de la expansión incaica, aunque ciertos autores como Hyslop se muestran reacios a aceptar esta dispersión tan austral. De acuerdo con Dillehay y Gordon (1988), la Araucanía habría sido el lugar de una frontera geoeconómica inclusiva en que esta expansión habría tomado la forma de un archipiélago de varias actividades estatales dispersas. Adicionalmente, el tema de la presencia de rasgos incaicos hace necesario resolver, tal como lo ha planteado Silva, si dicha dispersión de elementos es de momentos pre o post hispánicos, ya que desde la incursión de los primeros capitanes las huestes hispanas fueron acompañadas de poblaciones septentrionales (ADÁN et al., 2016, p. 440).

Ainda que haja influência, a intenção de anexação do território da Araucanía ao Império inca falhou devido à resistência apresentada pelas populações nativas, que não permitiram que os invasores transpassassem o rio Maule. O orgulho pela capacidade de resistência frente às incursões inca e espanhola são elementos centrais na formação da identidade Mapuche contemporânea (LEFINAO, 2012).

Não há um consenso sobre a origem da população Mapuche, Boccara (1999) argumenta que a identidade cultural tenha sido formada por necessidade no pós-contato, sendo os nativos designados por nomes diversos e pertencendo a etnias distintas. Para o autor, a etno gênese Mapuche se traduz pelo surgimento de uma nova entidade sociocultural, cuja estrutura social e identidade pouco tem a ver com a dos grupos de sua origem (Reche centrais). Houve uma metamorfose gerada por uma nova percepção dos Reche sobre si mesmos, devido aos dispositivos de poder hispano-criollos. Os termos “arauco”, “araucano” eram genéricos também usados para se referirem às várias etnias que habitavam a região da Araucanía. Antes de 1760, o único termo (aparte de arauco) empregado para nomear os indígenas da localidade é Reche, traduzido como homem autêntico ou verdadeiro (BOCCARA, 1999).

Quando descreve a organização social dos Reche, Boccara (1999) relata exatamente algumas das estruturas reconhecidas pelo povo Mapuche até os dias de hoje, como no caso do *Rewe* como centro cerimonial que funciona como uma unidade social. A mudança na nomenclatura não exclui o fato de que os Reche dos séculos XVI à XVIII tivessem uma cultura muito parecida à dos Mapuche do XIX, ou seja, provavelmente se tratava do mesmo povo. As mudanças no interior dessa sociedade aconteceram devido ao contexto histórico e às dinâmicas culturais que o acompanham.

2.3. Contexto histórico entre os séculos XVI à XX: organização social, religião, relações de gênero.

Antes da chegada dos espanhóis o território Mapuche se estendia entre os rios Limarí (IV Região de Coquimbo) pelo norte e Chiloé (X Região de los Lagos) pelo sul. Nas áreas mais setentrionais, o povo Mapuche compartilhava a territorialidade com a sociedade Diaguita, que teve assentamentos até o rio Maipo. Mais ao sul a presença mapuche era hegemônica. Com o avanço dos espanhóis, durante o período colonial, as primeiras terras a serem usurpadas foram do Pikunmapu ou terras do centro-norte, principalmente através do sistema de encomienda, que no caso do Chile, incluiu o serviço pessoal nos territórios do encomendero e a realocização das extensões originais nos chamados povos de índios (AYLWIN, 2002). Ao sul, o sistema de encomiendas não vingou, devido às guerras e a resistência.

Quando os espanhóis chegaram, a sociedade Mapuche era horticultora, pastora de camelídeos, caçadora e coletora. Segundo José Aylwin (2002) a relação com a terra não era de propriedade, mas de um aproveitamento comunitário de seus recursos de acordo ao *lof* (instituição de tipo patrilinear de administração territorial), cujo líder era o *lonko*. Esses recursos estavam regulados pelo *ad mapu*, o direito mapuche, estabelecia que os produtos da terra não deviam ser destruídos e tinham que ser preservados para as futuras gerações. As técnicas de plantio incluíam o descanso das terras e a coivara. A introdução do cavalo e do gado bovino mudará radicalmente a economia Mapuche, que passará a se basear no comércio e na pecuária (BENGOA, 2000). Os conflitos antes da presença espanhola (com exceção da hostilidade com os incas) não alcançavam as grandes dimensões de serem guerras, segundo Bengoa (2000), seriam brigas familiares e rivalidades. Essa calma foi alterada pela presença do inimigo europeu, que exigiu uma organização semipermanente para garantir a autonomia territorial.

A organização social Mapuche tinha como centro a família patrilinear, ou a *ruka* (casa). O costume de se assentar dispersamente foi visto como algo primitivo pelos colonizadores, que estavam acostumados com os impérios mesoamericanos e incaico. Porém, foi justamente esse padrão e falta de centralização política que dificultaram a dominação. A autonomia residencial era uma defesa natural contra a conquista. Na *ruka* cada esposa possuía seu próprio fogo e horta nas proximidades (BENGOA, 2000; BOCCARA, 1999; CONTRERAS, 2008).

Depois da *ruka*, a unidade social mais importante era a aldeia, composta por 4 à 9 *rukas* da família do *ulmen/lonko*, todas residências patrilocais. O *kiñelob* era constituído por diversas aldeias de grupos consanguíneos que cooperavam entre si, inclusive nas guerras. Acima do *kiñelob* estaria o *lebo* que definia o pertencimento social a um povo, expressado na formação de conselhos e tomada

de decisões políticas. Cada *lebo* possuía um *rewe* (espaço cerimonial), que juntava várias famílias nas celebrações religiosas. Nos períodos de guerra se arquitetavam os *ayllarewe* (conjunto de 9 *rewe*) e os *futamapu* (conjunto de vários *ayllarewe*) (BOCCARA, 1999; CONTRERAS, 2008).

As guerras contra os espanhóis se tornarão um modo de coesão social, visto que unirão diversas unidades familiares antes separadas em prol da expulsão do inimigo. De acordo com Videla (2001), o treinamento dos garotos para serem *konas* (guerreiros) começará na adolescência e fará parte de sua diferenciação de gênero – masculinização, pois na primeira infância os meninos compartilhavam das mesmas atividades que as meninas no espaço doméstico. As guerras servirão igualmente para a diferenciação identitária. A antropofagia será empregada para a assimilação das qualidades do outro (BOCCARA, 1999). Apropriar-se das mulheres brancas como troféus de guerra conferirá status aos Mapuche (VIDELA, 2003), que neste primeiro momento não verão problemas na miscigenação. A intenção de manter a pureza da raça acontecerá somente depois dos processos de discriminação e extermínio ocorridos no fim do XIX (BENGOA, 2000). A guerra, não obstante, contou com apoio feminino para provisão de mantimentos, aumentar o contingente do exército (criando ilusões de maior tamanho) e para reunião do butim de guerra.

No entanto, a guerra será um espaço marcadamente masculino, no qual os perdedores são reduzidos à categoria de mulher, a ideia de complementariedade/equidade dos gêneros no mundo Mapuche será contestada pelo modo como os inimigos eram ridicularizados após a morte:

La ornamentación de los cráneos con adornos femeninos parece confirmar nuestra observación: reducir al adversario hasta arrebatarle los atributos de su masculinidad a través de la feminización de su persona. Esta práctica está, como vemos indisociablemente vinculada a una subvaloración del ámbito definidor de la mujer, vale decir, como una justificación y manifestación de la asimetría de los géneros (VIDELA, 2003, p. 166).

Conforme Bengoa (2000), a guerra contra a Espanha traz a incorporação do cavalo, do gado bovino, das ovelhas, do trigo, da água ardente e das doenças. Pela falta de destacamento militar e pelas sucessivas baixas do exército, a Coroa espanhola é obrigada a negociar a paz com os Mapuche nos parlamentos de Quilín (1641) e Negrete (1726). Nesses parlamentos é reconhecida a autonomia do território Mapuche, todavia, sempre havia uma incursão espanhola independente tentando invadir o local. A guerra se transformou em sobrevivência, e com os acordos, os Mapuche conseguiram sua autonomia por praticamente 260 anos. Essa aliança com o reino espanhol foi o fator que determinou o apoio da maioria dos grandes *lonko* à Espanha ao longo das guerras de independência do Chile no início do século XIX (BENGOA, 2000).

Nos séculos XVIII e XIX, a sociedade Mapuche passa a ser marcada pela criação de gado, a

partir de então surgem diferenças sociais e acumulação de riqueza. Embora apegados à terra por questões espirituais, a propriedade privada da terra não era reconhecida, para ter acesso a ela bastava um pedido de autorização a quem estivesse assentado anteriormente naquele local. Isso mudará no fim do XIX e começo do XX, quando o Estado chileno passou a dividir e usurpar as terras Mapuche (BENGOA, 2000).

Ainda que a propriedade de terra não fosse reconhecida, a propriedade de bens materiais, animais e humanos (mulheres e filhos) era comum entre os Mapuche. No século XVII, em busca de campos para os animais, os Mapuche se misturam aos pewenches da cordilheira e depois se expandem a pampas argentinas, posteriormente a ida à Argentina se tornará um rito de passagem aos jovens rapazes Mapuche do lado chileno. Através de relações comerciais e casamentos sucede-se uma araucanização das etnias indígenas argentinas:

Se denominaba en conjunto puelches a todos los mapuches que vivían al otro lado de la cordillera, pero había muchas diferencias entre ellos. Cada uno de los grupos recibe numerosos nombres, dependiendo de la época. Unos eran los ranqueles, llamados así por un tipo de pasto que crecía en los lugares donde ellos habitaban; pampas se les decía en general a todos los grupos que ahí vivían; salineros eran los de las Salinas Grandes, uno de los centros de la Pampa; manzaneros eran llamados los de Neuquén, etc. Todos ellos fueron diversos grupos araucanizados, esto es, que cambiaron su lengua original (tehuelche) por el mapudungun; su religión, por una combinatoria entre sus antiguas creencias y las provenientes del lado chileno (BENGOA, 2000, p. 54).

Em meados do século XVIII é iniciado um forte comércio de animais baseado nos “pesos fortes” (moedas de prata), que continuou durante a república e permitiu a acumulação de prata que geraram a prataria Mapuche. Ademais do comércio, eram comuns as atividades de pilhagem de espanhóis (malones, malocas) para obtenção de animais e mulheres brancas (BENGOA, 2000). Essa prática foi introduzida pelos espanhóis no início da colonização para a obtenção de escravos indígenas, os Mapuche fizeram uma releitura/ressignificação do saque (LEFINAO, 2012). Em síntese, depois dos acordos feitos com os espanhóis até a segunda metade do século XIX, o povo Mapuche conheceu um período de opulência e enriquecimento devido ao comércio e aos malones.

A religião Mapuche baseia-se nas forças da natureza como entidades vivas e atuantes na terra e na vida das pessoas; bem como no culto aos ancestrais. Existe um conjunto de normas éticas, respeito à natureza e às tradições denominado *ad mapu*. Os panteões de deuses Mapuche variam conforme a região, mas as divindades usualmente são organizados em famílias de pares opostos (velho, velha, homem jovem e mulher jovem) (GREBE et al., 1972; FOERSTER, 1993; MONTECINO, 1995). Existe também a argumentação de que a religião atual Mapuche seja

monoteísta (Ngenechén-Deus), tendo como secundários os antepassados e espíritos da natureza (LEFINAO, 2012).

A cosmovisão Mapuche se ordena com base no dualismo, na complementariedade, na divisão quaternária do mundo e na frequente luta entre o bem e o mal (GREBE et al., 1972). Na tradição essa luta é tão forte que as únicas formas de morte consideradas normais eram as feridas de guerra ou a velhice, as demais eram tidas como ações malignas (MORA, 2006). Um dos conceitos centrais de poder na crença Mapuche é o de *newen* – força proveniente de humanos, espíritos, animais e lugares da natureza. Quem melhor coordena essas energias é a/o *Machi*. (BACIGALUPO, 2010).

Na época colonial, era mais habitual a existência de *Machi* homens, que auxiliavam as vitórias nos campos de batalha, agiam como uma espécie de guerreiros espirituais. Com a implementação do Estado Chileno em 1818 e com as discriminações sofridas por conta de se travestirem nos momentos dos rituais, ser *Machi* tornou-se majoritariamente feminino:

Cuando Chile se constituyó en nación-estado en 1818, los discursos nacionales que separaron el poder político y el espiritual, transformaron los sistemas de poder y autoridad en las comunidades, generando un impacto en la práctica de machi y longko. A medida que el estado sólo reconoció a los longko hombres como autoridades políticas locales, los machi fueron despojados de su poder político y se les retribuyó el género como personas femeninas y espirituales (Bacigalupo 2007:134). Los longko ya no eran personas de familias prestigiosas que heredaban su *newen* (poder espiritual y político), sino personas elegidas por una comunidad de iguales (Martínez 2009) para ejercer un poder político local. Asimismo, las adivinaciones militares de los machi hombres ya no fueron necesarias (Faron 1964: 154) y creció la preocupación por la fertilidad de la tierra asociada al poder de mujeres machi, lo doméstico y la agricultura sedentaria bajo el sistema de reservaciones. La evangelización por varias órdenes católicas homofóbicas (Pinto 1991) rechazaron el rol “afeminado” del machi, lo que contribuyó al descenso en el número de machi hombres y al incremento de machi mujeres (Bacigalupo 1996a: 97-100). Los hombres, las mujeres y los machi no encajan claramente en la dicotomía nacional entre la esfera espiritual / doméstica / femenina y la esfera política / pública / masculina, pero sigue siendo un importante referente de género (Bacigalupo 2007) (BACIGALUPO, 2010, p.15).

Nos dias atuais, a/o *Machi* é uma das maiores autoridades no interior das comunidades Mapuche, sendo responsável pela união ao redor de seu *rewe*. Lamentavelmente, por exploração das empresas florestais e pela instalação de hidroelétricas em lugares sagrados e bosques nativos, o poder das/dos Machi tende a diminuir, pois possuem uma estreita relação com a natureza e precisam de certas plantas para curar (BACIGALUPO, 2010).

Acredita-se que muito da religião Mapuche tenha sobrevivido graças aos sonhos (*pewma*), que têm um caráter essencial no interior dessa sociedade. Os sonhos carregaram mensagens

espirituais e inconscientes que permitiram a sobrevivência às tentativas de evangelização imposta por missionários durante a colônia (FOERSTER, 1993). No ofício de retrafe, os *pewma* dão criatividade e entregam conhecimentos técnicos (CASSEL, 2006).

Os mitos do povo Mapuche quase sempre aludem a uma luta entre o bem e o mal (ou a dualidade em alguma de suas formas), como no mito do dilúvio causado pela cobra Kai Kai com a intenção de acabar com os humanos que haviam saído do *ad mapu*, a humanidade é salva pela serpente Tren-Tren. Existem também seres mitológicos, tais como os *sumpall* (sereias e tritões), que interferem na vida cotidiana dos humanos. Os rituais mais comuns na religião Mapuche são os *nguillatún* (cerimônias de pedidos e agradecimentos), os *machitún* (rituais de cura feitos pela/pelo Machi), e as celebrações ligadas aos ciclos naturais (como o *We Tripantu*, ano novo Mapuche). (MORA, 2006; MONTECINO, 1995). Segundo Mora (2006), os rituais que envolvem o uso da prataria são: o *Katan Kawin* (ver capítulo 3); o *Ulchadomo*, cerimônia que ocorria após a primeira menstruação da adolescente, em que todo seu conjunto de prata era posto; e o rito de iniciação da Machi, cuja língua era perfurada com um Tupu de prata.

Entre os séculos XVI à XIX a mulher Mapuche foi mãe, produtora de mercadorias, intermediária entre as forças naturais, transmissora de memória e identidade e um bem de troca. Da mulher esperava-se que soubesse cuidar das atividades agrícolas, fabricar sua cerâmica, tecer e cuidar de outros afazeres domésticos. Com exceção do comércio, o resto das atribuições era restrito ao espaço doméstico, não podendo participar das decisões políticas (VIDELA, 2001; ROSENBLUTH, 2010). Entretanto, em seus tempos de solteira a mulher/moça tinha total liberdade sexual, pois a virgindade não era um requisito essencial nos casamentos, ao contrário, era um estado negativo. Era importante que a mulher fosse sexualmente experiente antes do casamento (MORA, 2006). Do jovem rapaz era esperado que tivesse valentia, habilidade nas guerras, soubesse negociar e fosse um bom orador/memorizador. O treinamento dos meninos incluía decorar mensagens ditas somente uma vez e percorrer quilômetros para comunicá-la (VIDELA, 2001).

Em tempos de paz quando uma tarefa grande precisava ser feita (como o arado manual de um campo) convocava-se toda uma comunidade. Essa cooperação, inspirada nos princípios de reciprocidade se chamava minga, e culminava em festas regadas à chicha (BOCCARA, 1999; VIDELA, 2001). As mulheres eram as encarregadas de produzir e servir a bebida, e vestiam suas melhores roupas e joias, principalmente as solteiras. As festas funcionavam para estreitar os laços sociais (JENNINGS & BOWSER, 2009), para que os pais exibissem suas filhas em idade de casar, e para que os jovens solteiros de ambos os sexos mantivessem contatos sexuais (ROSENBLUTH, 2010). Obviamente essa liberdade sexual feminina foi mal vista pelos cronistas espanhóis (VIDELA, 2001; ROSENBLUTH, 2010).

A poligamia foi adotada entre as famílias mais abastadas, com o intuito de abastecimento numérico para as guerras, e de manter os patrimônios dentro da linhagem paterna. Porém, não foi regra, porque o preço a se pagar por uma noiva era muito alto, poucos podiam arcar com a despesa de adquirir várias esposas (LEFINAO, 2012). Um homem rico geralmente possuía várias esposas, a exemplo dos grandes *lonko* e *ulmen*. Acredita-se que mesmo com o pagamento, a maioria dos casamentos fosse consentido, em razão dos jovens terem se conhecido nas festas ou em outras situações. Depois de acertado o preço e o pagamento da noiva, o noivo simulava um rapto da mulher, e após alguns dias o casal retornava para a cerimônia (VIDELA, 2001).

Em um casamento poligâmico, a primeira esposa era tida como a mais importante, uma vez que sua força de trabalho permitia que o marido conseguisse comprar as demais esposas. Era comum que essa primeira esposa pedisse ao marido que adquirisse outras, para dividirem as tarefas domésticas (VIDELA, 2001). A venda de ponchos e mantas tecidos pelas mulheres era o que mais enriquecia o homem, bem como o pagamento por suas filhas. Boccara (1999) comenta que esse comércio (de ponchos e mantas) era tido como escandaloso pelos espanhóis, pois era fruto da poligamia.

Em caso de divórcio, os filhos ficavam com o pai e o pagamento do dote era devolvido pela família da noiva, ou seja, literalmente comprava-se a mulher e sua prole. Caso a separação fosse por adultério, era comum que o marido traído vendesse a esposa (pelo mesmo preço pago) ao amante. Caso o pai da família morresse, o filho mais velho tinha o direito de herdar as viúvas como esposas, salvo sua mãe (tabu do incesto) (VIDELA, 2001; ROSENBLUTH, 2010).

A poligamia será extinta com a usurpação das terras no período republicano, o empobrecimento mudará as relações de gênero, as alianças políticas, a economia, a cultura e a sociedade Mapuche em seu todo. A partir de 1860 inicia-se a especulação das terras Mapuche, com base em um projeto de branqueamento que visava “civilizar” e desenvolver agricolamente a região da Araucanía. Esse plano usou o desconhecimento da propriedade privada de terras pelos Mapuche para facilitar o despojo, comprando as terras a preços ínfimos, leiloando e distribuindo a colonos estrangeiros. Houve uma grande resistência Mapuche frente a ocupação militar até o ano de 1881, que foi marcado pelo levante organizado contra o *winka*. Na organização do ato, era dado a cada liderança comunitária uma espécie de *quipu* que funcionava como calendário para o dia do ataque. Infelizmente o contra ataque chileno foi suficiente para reprimir o movimento e reduzir ainda mais o território Mapuche (BENGOA, 2000).

O processo de perda do território Mapuche se acelera radicalmente na época republicana com a ocupação militar da Araucanía, mal chamada de “Pacificação da Araucanía”, entre 1862 e 1883 (ver Mapa 2). A redução e despojo das terras ancestrais, devido ao confisco e leilão destas por

parte do Estado Chileno, contrasta com a entrega de grandes concessões e Títulos de Merced a colonos chilenos e estrangeiros.



Mapa 2: Proceso de perda do território Mapuche. Fonte: Llantén (2017).

Essas reduções de território foram reforçadas pelos latifundiários através de compras fraudulentas, manipulações legais e pressões sobre a comunidade Mapuche. “Entre 1931 e 1971 se dividieron 832 reducciones o comunidades mapuches de las casi 3000 existentes, dando origen al parcelamiento de las tierras mapuches en hijuelas de propiedad individual” (AYLWIN, 2002, p. 7). Embora durante o processo de Reforma Agrária nos governos de Frei (1964-1970) e Allende (1970-1973), tenha sido significativa a recuperação de terras indígenas, com o golpe de Estado de 1973 e a implantação da ditadura militar no Chile, a maioria das terras foram devolvidas aos antigos proprietários (não Mapuche) como consequência de uma contra reforma agrária.

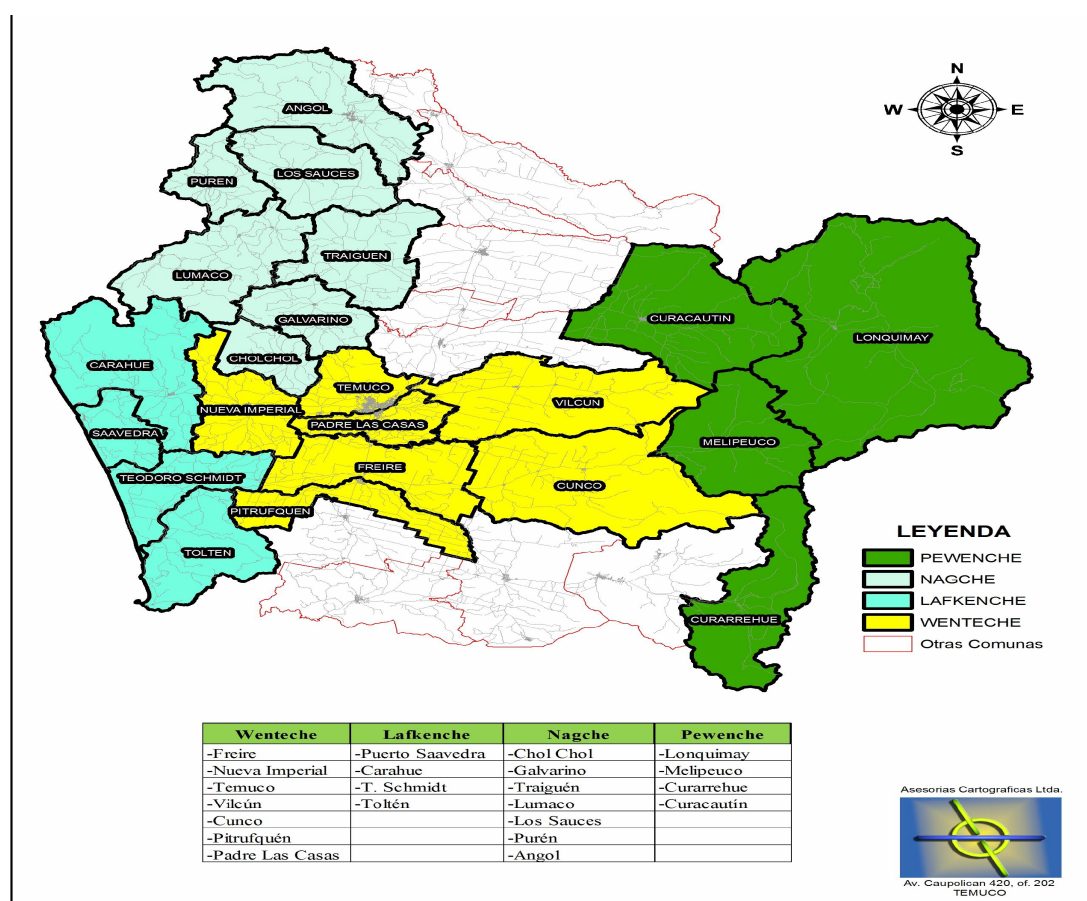
Com a criação da *Corporación Nacional de Desarrollo Indígena* (CONADI) em 1993, e sobretudo através do *Fondo de Tierras y Aguas* da lei 19.253, começa gradualmente uma recuperação dos territórios Mapuche. Segundo a COTAM (2003) o atual modelo de compra de propriedade é insuficiente e as superfícies de terras estão abaixo da unidade agrícola familiar, principalmente devido à escassa produtividade dos solos. Além disso, as aquisições de hectares são dispersas dificultando a rearticulação sociocultural do povo Mapuche. Deste modo, a demanda ancestral pelos territórios usurpados e divididos continua sendo uma dívida pendente do Estado

Chileno. É importante ressaltar que no Chile não existem reservas indígenas como no Brasil. As populações nativas vivem em pequenas chácaras e sítios, ou nas cidades em residências comuns. O termo “reduções indígenas” geralmente se refere a um pedaço de terra pequeno (chácara/sítio) a que foram submetidas essas populações que antes não conheciam a propriedade privada da terra.

2.4. Identidades Mapuche na atualidade: território, gênero e vida urbana

Fundamentada nas particularidades do perfil regional e nos limites geográficos naturais observados anteriormente, a sociedade Mapuche tinha a sua própria distribuição política e territorial antes da chegada dos espanhóis. Essa dispersão se manteve na atualidade em forma de identidades territoriais distintas.

De acordo com a classificação realizada pela Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche (COTAM, 2003), identificam-se quatro espaços territoriais (Mapa 3): Lafkenche (*gente da Costa*, setor oeste da Cordilheira de Nahuelbuta), Naqche (*abajino*, vertente oriental da Cordilheira de Nahuelbuta), Pewenche (*gente del pewen*, da cordilheira) e Wenteché (pessoas do vale central e ribeira do rio Cautín).



Mapa 3: Mapa da distribuição territorial Mapuche. Fonte: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA, 2011).

A denominação Lafkenche tem relação direta com o espaço geográfico utilizado: o mar ou *lafken* em mapudungun. Esse território está composto pelas localidades de Carahue, Teodoro Schmidt, Toltén e Saavedra, cujas economias e forma de vida giram em torno do oceano e dos recursos marinhos (peixe, mariscos, mamíferos marinhos, entre outros). Embora também exista uma

produção de trigo, batata, aveia e hortaliças para o consumo familiar (CNCA, 2011).

A identidade territorial Naqche se encontra no vale anterior à Cordilheira de Nahuelbuta. “Los nagche o gente del bajo, fueron identificados por los españoles y chilenos como abajinos” (Ruiz, 2001, *apud* CNCA, 2011, p. 37). A economia deste território se sustenta no cultivo de batata e trigo, e na pecuária ovina, bovina e suína. Não obstante, as empresas florestais com suas plantações de eucalipto e pinheiro radiata, juntamente à instalação de latifúndios privados causaram secura nos solos e piores condições para o cultivo de subsistência. Isso afeta fortemente a economia e a vida sociocultural Mapuche, pois existem grandes dificuldades em manter as práticas tradicionais e medicinais pela perda da diversidade das plantas.

O território Pewenche corresponde às localidades de Lonquimay, Malipueco, Curarrehue e Curacautín, localizadas majoritariamente na Pré-cordilheira dos Andes. Devido as características morfológicas do relevo presentes nessa área geográfica, a identidade Pewenche manteve uma limitada conectividade com os centros urbanos, favorecendo assim as relações com o meio ambiente e a manutenção da identidade cultural local. Segundo o censo do 2002, a população Pewenche representa 45,5% da demografia comunal, transformando-se no setor com mais quantidade de população Mapuche da região. O nome dessa identidade territorial se deve ao principal sustento alimentício das famílias mapuches o *pewen*, fruto da araucária (pinhão). No referente à situação econômica, não apresenta um panorama diferente das outras identidades territoriais da Araucanía, pois as terras são menos produtivas devido à acidez do solo.

Finalmente, a identidade territorial Wentche abarca as localidades de Pitrufrquén, Freire, Nueva Imperial, Temuco, Padre de las Casas, Cunco e Vilcún. A população se agrupa no vale central da Depressão Intermediária e na Pré-Cordilheira dos Andes, principalmente em zonas rurais. Devido a sua proximidade com as áreas mais urbanas, há comercialização de vários produtos têxteis e de prataria, especialmente em Temuco. Não obstante, as mudanças na economia agrícola chilena, a falta de produtividade dos solos, a discriminação racial e étnica junto ao afastamento de crianças e jovens das comunidades de origem, devido ao sistema de educação centralizado nas cidades, tem tornado mais difícil a continuidade da cultura Wentche.

Desse modo, atualmente o conceito de identidade territorial tem sido utilizado para legitimar a reivindicação dos espaços ancestrais das comunidades Mapuche, sendo valorizados pelo conteúdo político, social, cultural e religioso que representam. Portanto, pretende-se recuperar os direitos sobre as terras que foram (continuam sendo) usurpadas pelo Estado chileno frente a pressão das empresas florestais transnacionais, com a finalidade de revitalizar e exercer um maior controle sobre os espaços naturais, através de propostas representativas da diversidade intracultural do povo Mapuche:

A través de nuestras identidades lograremos dar sentido de pertenencia, de identidad y propiedad a las generaciones más jóvenes... En las Identidades Territoriales encontramos un referente fundamental para mantener y recuperar nuestras prácticas religiosas, fomentar nuestras economías locales, en base a las potencialidades e limitaciones propias de los sistemas agro climáticos en que vivimos...construir desde ellas, desde dentro, desde la familia Mapuche. Allí está la fuerza de nuestras identidades territoriales, y en su desarrollo, con sus particularidades sociales, productivas, ambientales y políticas, estará la base del desarrollo Mapuche (CNCA, 2011, pp. 41-42).

O êxodo para Santiago e outras grandes cidades, a perda de toda riqueza e a marginalização foram uma constante durante o século XX. Na atualidade, o povo Mapuche busca seu reconhecimento como povo/nação, a recuperação de suas terras, a autonomia e a autodeterminação. Embora a pressão Mapuche tenha colaborado para a criação da CONADI, o órgão é incapaz de atender a todas as demandas solicitadas. Em seus protestos por melhores condições a população Mapuche é submetida à lei antiterrorista, sendo presa, e sofrendo violência injustamente, sendo frequentes os casos de assassinato à lideranças políticas do movimento (RODRÍGUEZ & MUÑOZ, 2016).

Dentro dos movimentos sociais Mapuche ocorre uma negação dos termos machismo e feminismo, mesmo que eles aconteçam na prática, pois são tidos como assuntos ocidentais (GAJARDO, 2014). Quanto as relações de gênero no interior da sociedade Mapuche contemporânea, elas acompanham o que acontece na sociedade *winka*, como relatam Xaipe e Magdalena:

Una vez una lagmen que es una persona mayor ya... en diciembre en el territorio se hizo un chawun (xauwn) que es una reunión grande, andaba mucha gente, donde se trataba de la importancia territorial y política, el chawun es donde se direcciona para donde se va ir. Y dentro de ella habló una mujer, ella decía que, me acuerdo tan claro sus palabras, ella decía: ' que las mujeres de ahora no se preocupan de andar como Mapuche, prefieren estar gastando plata en cualquier cosa... se compran Minnie, se compran ropa, se compran todo, y ni siquiera se preocupan de hacerse un chamal (que es esto que estoy usando), ni siquiera se preocupan de hacer un chamal como corresponde, o sea, que les cuesta? Va costar mil pesos, una cocida para acá y para allá y está listo. Y cuando andan en las ceremonias, andan con pantalón, y andan todas pintadas.' Ella reclamaba porque igual es una persona mayor, entonces uno tiene que escuchar. Mira, y ella también decía: 'ahora las mujeres no tienen ni hijos, con suerte tienen un hijo y listo, ya no quieren tener más, entonces como vamos a sobrevivir si ya somos tan pocos? Luchamos por territorio, y el territorio cuando lo tengamos lo vamos a tener pelado porque las mujeres ya no quieren tener hijos...' Entonces ella iba nombrando cosas que eran casi como tragicómico, aparte que ella se expresaba exitosamente, hacía casi un monólogo. Pero todo lo que ella decía era muy cierto, por eso yo digo que las mujeres que deberían enseñar sus hijos tampoco lo hacen. Yo igual entiendo que estamos en un sistema en que hay que trabajar, que estamos condicionados por valores capitalistas, donde todo el plata, pero ahí está la lucha. Ahí está una causa

Mapuche, la lucha, lucha constante, cuando hablo de lucha no me refiero a una lucha armada, no, hablo de una lucha de ser, de existir.⁸

Cómo crees que sea la representación de la mujer dentro de la lucha Mapuche? Está invisibilizada, aunque si lo vemos desde el tema más de la ciudad nosotros no nos hemos dado cuenta también que los líderes de la mayoría de las asociaciones indígenas que se han creado con la vuelta de democracia acá en Chile, son la mayoría mujeres. Te puedo decir que el 90% son mujeres. Pero en general está invisibilizado, porque los líderes más grandes siempre son hombres, y son los que hablan por último, por así decir. Igual el tema del machismo y todo eso está dentro de nuestras comunidades, entonces estamos tratando de cambiar esta mirada, y decir que nosotros somos dualidad, y no patriarcado, ni nada. Ni matriarcado tampoco, sino que aquí es dualidad, y ahí estamos equilibrando las relaciones. (...) Acá en la ciudad, se ve más el liderazgo femenino porque “tenemos más tiempo” entre comillas. Acá nuestros wentrú, nuestros hombres, tienen que trabajar, se ve desde ahí que tienen que sostener, traer la alimentación a la casa, y por eso no hay tanta visibilización de ellos acá en la ciudad como en las comunidades del campo. Allá es inverso el tema, pero también hay mujeres. Yo creo que ambos pueden hacer lo mismo, las diferencias son más construidas. Yo de hecho trabajo en un programa de salud de pueblos originarios acá en Santiago. Nuestras mujeres igual trabajan, pero tienen otros roles, por ejemplo el rol de la maternidad. Pero ahora se ha dado, por ejemplo, entre los más jóvenes, de mi edad o un poco más jóvenes, se están repartiendo las tareas domésticas, comparten las responsabilidades. No es como antes que por ejemplo la mujer hacía todo, que el hombre llegaba y era servido y no hacía nada. Y hay mujeres grandes también, yo he escuchado de ñañas (ancianas) que han hecho ese cambio, que los maridos están compartiendo las responsabilidades, pero es un cambio lento.⁹

Com grande parte da população Mapuche vivendo na região metropolitana de Santiago, emerge a identidade de Mapuche urbano (*warriache*). Essa identidade nasce da crítica à sociedade não-Mapuche e de um conjunto de elementos tomados da cultura Mapuche rural que estão na memória coletiva. Busca-se reviver nas cidades o *ad mapu*: a tradição, o contato com a natureza, com os ancestrais, a participação nas cerimônias e o uso da indumentária típica (incluindo a prataria) (ARAVENA, 2013). Magdalena, Celeste e Xaipe são *warriache* buscando o manutenção de sua cultura.

Esse capítulo buscou expor o contexto histórico geral da população Mapuche e suas implicações no presente. Herdeiro dos Complexos Pitrén, Llolleo e El Vergel, resistente aos incas e espanhóis, o povo Mapuche continua sua luta pelo direito ao território e à existência cultural.

⁸ Trecho da entrevista realizada com Olga Xaipe Antileo. Data: 02/03/2016. Santiago, Chile

⁹ Trechos da entrevista realizada com Magdalena Chicahual Quilaman. Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.

Capítulo 3: Prataria Mapuche

Esse capítulo discutirá a história, desenvolvimento, usos, significados e simbologias da prataria Mapuche, baseando-se nas peças examinadas nos seguintes museus: Museo Histórico Nacional (MHN-Santiago), Museo Chileno de Arte Precolombino (MCAP-Santiago), Museo Regional de la Araucanía (MRA-Temuco)¹⁰; bem como na produção da prataria atual.

No Museo Histórico Nacional (MHN-Santiago), o trabalho foi o mais curto, pois a coleção da instituição é pequena e conta com aproximadamente trinta peças. Dessas trinta, foi preciso escolher 1/3 da coleção por normas do museu. No total, foram analisadas 10 peças: dois Chaway, um Keltatuwe, um Tupu, dois Sikil, um Meñaque/Runi Runi, dois Upul, e um Trarilonko.

No Museo Chileno de Arte Precolombino (MCAP-Santiago), foram examinadas as seguintes joias: onze Trapelakucha, seis Tupu, um Ngtröe, dois Traripel, cinco Trarilonko, quatro Sikil, e cinco Keltatuwe. Neste museu, as primeiras peças (Trapelacucha, Tupu e Ngtröe) não puderam ser devidamente pesadas e medidas, tendo a maioria de suas informações prejudicadas por esse fato, porém, pelos livros catalográficos do museu a maioria dos dados de medidas e peso foi recuperado. No total foram analisadas trinta e quatro peças.

No Museo Regional de la Araucanía (MRA-Temuco) um trabalho mais sistemático pode ser feito, ainda que grande parte das joias estivesse em exposição. No total foram examinadas sessenta e seis peças: dez Tupu, seis Trapelakucha, doze Sükil (Sikil), dois Llol Llol, um colar, dois prendedores, um pente, um cachimbo, doze Chawai, dois Kulkay (Kilkai), três Keltatuwe, nove brincos de cobre do sítio arqueológico Villa JMC-Labranza, três Upul (um deles é um fragmento arqueológico proveniente de outro sítio não identificado), um Trarilonko, uma pulseira, e um Llankatu. A quantificação das peças por museu pode ser vista na Tabela 1.

Primeiramente, será feito um panorama da produção de metais nos contextos americano, andino e chileno, com ênfase nas principais técnicas e materiais usados, e nas funções e significados do uso da prata. Então, serão introduzidas as principais técnicas usadas na produção das joias a nível andino e Mapuche, seguido de uma explanação sobre a produção de metais na América, Andes e Chile. Em seguida, serão analisadas algumas das peças museográficas dentro de seus contextos históricos de desenvolvimento, concomitantemente à descrição e interpretação de seus tipos, usos, funcionalidades, iconografia e simbologia, tomando como referência a cosmovisão Mapuche, e adotando a terminologia em mapudungun. Devido à grande quantidade de joias analisadas nem

¹⁰ É importante frisar que a procedência das peças em todos os museus é muitas vezes desconhecida, porém presume-se que venham de doações de colecionadores particulares (ou de doações de suas famílias após seu falecimento) e de compras. No evento Raíces de la Tierra, Celeste Paineipan comentou como essas joias não deveriam estar nos museus por serem frutos do despojo sofrido pelo povo Mapuche.

todas estarão no corpo do texto, porém serão postas no apêndice com suas medidas e números de referência. A escolha das peças se deu com base nas diferenças iconológicas, simbólicas e de estilo. O capítulo será encerrado com uma discussão acerca da sobrevivência e resistência da prataria Mapuche na contemporaneidade, das ressignificações, mudanças e permanências em relação à prataria de outrora. Durante o capítulo, serão consideradas e inseridas partes das entrevistas que caibam ao assunto tratado.

PEÇA (tipo)	MHN	MCAP	MRA
Chawai/chaway	2	X	12
Keltatuwe(prendedor Akucha)	1	5	3
Külkay/Kilkay/ Kübkay	X	X	2
Llol Llol	X	X	2
Meñaque/Llankatu/ Runi Runi	1	X	1
Ngtroe/Nitrowe/ Nixowe/Güxowe Traripel	X	3	X
Objetos arqueológicos (brincos/ upul/chaway)	X	X	9
Pulseiras, colares, cachimbos, prendedores, pentes (raros)	X	X	5
Trapelakucha/Trapel acucha	X	11	6
Trarilonko/Trarilonco/ Xarilogko	1	5	1
Tupu	1	6	10
Sikil/Sükill/Süküj/Siquel	2	4	12
Upul	2	X	3
Total	10	34	66

Tabela 1: Relação de tipos de peças por museu.

3.1: Técnicas de produção das peças metálicas

Os metais podem ser obtidos através de seu estado natural (metais nativos) e de minerais (minérios) que contém metais, como no caso dos carbonatos, óxidos, sulfatos, entre outros. As jazidas dos quais podem ser extraídos esses materiais são: os filões ou veios, depósitos residuais na água (metais de aluvião), e depósitos irregulares. Para a geração dos metais a partir dos minérios é necessária a sua separação dos demais elementos aos quais esteja combinado e acréscimo de outros minerais, mediante a fundição. Muitas vezes é possível extrair um metal de diferentes tipos de minerais (CAMPBELL, 2004).

De acordo com as autoras Lechtman (1991) e Latorre (2009), e o autor Campbell (2004) existem duas formas de se trabalhar os metais: por fundição¹¹ (fusão do metal e colocação em um molde) e por martelado¹² (deformando plasticamente o metal através do martelado). As técnicas podem chegar a ser mistas: fundidas e marteladas. Para o martelado são utilizadas duas técnicas: na primeira o metal é primeiro fundido para a formação de barras e logo deformado em lâminas para que o trabalho seja feito. Na segunda se utiliza a tração no metal, ou seja, a trefilagem que é responsável por reduzir o metal a arames ou fios. Quase sempre é necessário o aquecimento do metal, ou seja, sua forja, para poder trabalhá-lo pelo martelado, pois quando frio o metal se torna quebradiço. Por menor e mais simples que seja a peça a ser produzida é preciso uma série de conhecimentos especializados. Por essa razão se considera que o trabalho de metais seja a tecnologia mais complexa desenvolvida pelos povos originários da América andina (LATORRE, 2009). Na fundição, podem-se empregar moldes simples de barro (como os de Daniel Huencho), areia (misturada com barro ou argila), cerâmica, metal ou ainda aplicar-se a técnica de cera perdida¹³. A vantagem do uso dos moldes é a criação de objetos tridimensionais, e de peças idênticas num curto período de tempo. Após o processo de fundição vem a parte decorativa (incisões, perfurações, ponteação, entre outros) e o polimento.

Estima-se que já se usassem fornos específicos para os processos de fundição no período anterior à colonização (CAMPBELL, 2004). O polimento que hoje é feito com polidores elétricos, era provavelmente feito com ceras e resinas naturais, areia, e com ferramentas como a lixa. Lechtman (1991) chama atenção para a importância do brilho no acabamento das peças. Segundo a autora, já se faziam os banhamentos e folheações, em especial os banhamentos em ouro, nos quais a peça era originalmente elaborada em cobre e banhada a ouro para aparentar ser feita unicamente

¹¹ Em espanhol: vaciado.

¹² Em espanhol: trabajado.

¹³ Técnica de fundição na qual se cria um molde de cera que é coberto com argila ou outro material, espera-se a secagem do molde e derrete-se a cera, que é substituída pelo metal em estado líquido (LECHTMAN, 1991).

desse metal. Também se realizavam misturas entre cobre e prata, que provocavam como resultado final a aparência de que o objeto era unicamente de prata (que é o caso da prataria Mapuche). A chamada “tumbaga”, que é uma liga de cobre e ouro (ou cobre, ouro e um pouco de prata), foi amplamente empregada na produção de peças metálicas no contexto pré-colombiano. O resultado da “tumbaga” é a aparência do ouro, bem como acontece com a liga de prata e cobre (LECHTMAN, 1991). Outro fato relevante a respeito das técnicas usadas é a ausência do fole na América antes da invasão. Portanto, nas etapas de fundição o ar era insuflado por bocais ou se construíam os fornos próximos a locais com fortes correntes de vento (CAMPBELL, 2004).

Em relação à prataria Mapuche em si, ela é resultado da interação com os Incas e espanhóis, tendo como primeira e mais básica técnica o martelado de moedas de prata, que eram unidas pela percussão e tomavam forma com o acabamento: lixamento, incisões, perfurações, estampados, burilados. O domínio da fundição permitiu a feitura de peças de maior porte, como os peitorais, as cuias para mate, e os instrumentos de cavalaria; além disso, criaram-se os arames, sinos e tubos. Como mencionado, a fundição proporcionava a produção de várias peças idênticas ao mesmo tempo. O domínio da soldagem possibilitou a criação de objetos e joias cada vez mais complexos (ANTINAO, 2011). Como bem sustenta Antinao:

A finales del siglo 18 (1700) y principios del siglo 19 (1800), el desarrollo y despliegue de la Platería Mapuche llegaba a su máximo esplendor haciendo uso de todas las técnicas conocidas y aplicadas lo que permitía observar y deleitarse de contemplar una gran cantidad de piezas en todo territorio mapuche, las que tenían finas terminaciones, diversos grabados que eran particulares según en el territorio que se construyeran. Es durante estos tiempos en que la Platería Mapuche logra definir con mayor claridad sus particularidades territoriales y también las modas y corrientes que se van imponiendo o quedando en su interior de acuerdo a la aceptación de quienes iban a usar esas joyas. Es en este tiempo que llegan a los *rüxafe* técnicas más avanzadas de la fundición que comienzan a ser utilizadas en las joyas mapuche, como son el fundido en cera perdida y el fundido en moldes de greda (sistema de cajas) en el cual el estampado en la greda se hacía a través de matrices de metal o madera (ANTINAO, 2011, p. 30-31).

As técnicas utilizadas hoje na fabricação da prataria Mapuche correspondem às técnicas explicitadas no capítulo 4, e pode-se dizer que englobam a complexidade das técnicas utilizadas na joalheria tradicional contemporânea. Em relação aos *rütrafe* entrevistados, todas e todos dominavam as técnicas de fundição (vaciado), porém somente Xaipe não os aplica por falta de espaço em sua casa/oficina, trabalhando somente com a prata em lâminas. A maioria trabalha com a liga metálica de prata com cobre na lei 950 (nueve cincuenta); e Aukan, Xaipe e Daniel também usam outros metais como: alpaca, cobre, bronze e ouro.

Síntese das técnicas:

Obtenção do metal: Metais nativos – filões ou veios, metais de aluvião, depósitos irregulares.
Minerais/minérios – retirado através da fundição.

Técnicas de trabalho: Martelado/percussão - deformação plástica por martelado.
Fundição - fusão do metal e colocação em um molde. Ex: Cera perdida.
Técnicas mistas: Martelado e fundição.
Em ambas as técnicas a forja (aquecimento) do metal é necessária.

Decoração: Incisões, perfuração, lixamento, polimento, ponteação, estampados, burilado.

Coloração: Formação de ligas metálicas. Ex: Tumbaga.
Folheamento.
Banhamento.

Técnicas de forma: Trefilado: redução de uma lâmina em arame.
Uso de moldes tridimensionais.

3.2 *Produção de metais na América, Andes e Chile antes do contato com os europeus*

O desenvolvimento do trabalho com metais na América teve um caráter totalmente diferente ao da Europa. Enquanto na Europa os objetos de metal tiveram funções utilitárias, ligadas a facilitar as atividades diárias (ex: facas, foices) ou possibilitar novas atividades (ex: escudos/armaduras para proteção nas guerras), na América (principalmente na Mesoamérica e América do Sul) a metalurgia cumpriu um papel ideológico e simbólico, como marcador de status social e de diferenças identitárias (LECHTMAN, 1991; CAMPBELL, 2004).

As primeiras peças metálicas encontradas na América foram feitas com cobre nativo pela Old Cooper Culture/Complex a 4.000 anos a.C., na região dos Grandes Lagos no Wisconsin. A peculiaridade dessa cultura é o fato de serem caçadores-coletores trabalhando o metal nativo para a fabricação de ferramentas e armas. Não há nenhuma relação desse Complexo com os centros de produção de objetos em metal da Mesoamérica e América do Sul (LATORRE, 2009).

Na América do Sul, as evidências mais antigas do trabalho com metais estão nos Andes Centrais (Peru) - Valle del Lurín, Alto del Piura – e Altiplano Boliviano, com datações entre 1.800 à 1.200 a.C., sendo o ouro e o cobre nativos os metais trabalhados inicialmente. Acredita-se que a metalurgia tenha se desenvolvido nessas regiões e se difundido para o norte e para o sul. Também existe a teoria de que a metalurgia tenha surgido de maneira independente no Altiplano Boliviano, que possui datas entre 1.200 a 700 a.C. e um intenso trabalho com cobre. É interessante notar que o trabalho com metais na América Andina tem por características: uma grande complexidade das técnicas empregadas; uma preocupação com o tratamento da superfície das peças, que geralmente são polidas para terem muito brilho; uma presença constante de motivos antropomorfos, zoomorfos e de objetos tridimensionais; uma intensa produção de ligas metálicas; e o uso massivo de metais nobres: ouro, prata e cobre nativos (LATORRE, 2009; LECHTMAN, 1991; CAMPBELL, 2004).

A mistura entre metais (liga) é realizada para facilitar o trabalho metalúrgico, pois diminui o ponto de fusão entre os elementos envolvidos. Na América do Sul, as ligas metálicas tiveram a função inicial de soldaduras, sendo depois empregadas para outros fins, tais como o de dar maleabilidade a alguns metais, a exemplo da prata que é misturada ao cobre por ser quebradiça em seu estado puro. Na metalurgia andina, em 1.300 a. C. já se manejam as ligas metálicas de cobre e prata. Entre 600 d.C. e 1.000 d.C., nos Andes Centrais e Centro Sul, se elabora o bronze a partir das seguintes mesclas: cobre + arsênico, cobre + arsênico + níquel, e cobre + estanho (CAMPBELL, 2004). Também é relevante o uso da *tumbaga* nessas regiões, em especial pela cultura Moche (100-800 d.C.) (LECHTMAN, 1991). Os autores González e Vargas (1999), em seu trabalho de pesquisa sobre um disco de metal encontrado no noroeste argentino, discorrem acerca das propriedades

físicas e simbólicas da obtenção do bronze estanífero:

En los Andes, el interés por desarrollar las aleaciones cobre-estaño parece haber residido en las propiedades del bronce para servir al despliegue y ostentación de status y la comunicación de mensajes religiosos (Letchman 1984:45; 1988:369). En este sentido, el agregado de estaño al cobre, además de lo ya referido, involucra un cambio en el color del metal, de rojo a dorado, variable según las proporciones logradas. El color dorado en los Andes acreditó un considerable peso mítico que lo vinculaba con el sol, los espíritus de los antepasados y lo masculino. Esta condición fue formalizada en el culto solar erigido por el estado incaico pero reconocía raíces muy antiguas en la región andina. (...) No obstante, es necesario tener en cuenta consideraciones eminentemente técnicas, como por ejemplo que la adición de estaño baja el punto de fusión del metal y, sobre todo, mejora notablemente las condiciones de colada (GONZÁLEZ & VARGAS, 1999, p. 17).

No norte dos Andes (Equador, Colômbia, Panamá e Costa Rica) o trabalho com metais aparece com a utilização do ouro desde 500 a.C.. O cobre será empregado a partir de 700 d.C. e a *tumbaga* em 1.000 d.C.. O destaque da região é a cultura Quimbaya pelo uso de técnicas complexas de fundição (cera perdida). Na Mesoamérica, a metalurgia tem início em 600 d.C., sendo o cobre o metal mais utilizado. Supõe-se que esse território tenha iniciado suas atividades metalúrgicas após o contato com populações dos Andes, via intercâmbios marítimos. No noroeste argentino, o trabalho com metais na cultura Aguada tem datas entre 1.000 a.C. à 400 d.C., com o emprego do ouro, prata, cobre e bronze estanífero, pelas técnicas de laminado por martelado (LATORRE, 2009).

Como mencionado, o uso dos metais na América cumpre um papel de evidenciar hierarquias sociais, bem como de carregar uma ideologia simbólica e religiosa. Durante o império Inca, há uma intensificação da produção em função dos interesses da classe reinante. É notório a utilização massiva do ouro e da prata no Tawantinsuyu pela ligação desses metais com a cosmogonia:

Un gran número de objetos de metal en los Andes son ejecutados en oro y plata, o bien en una combinación de estos metales con cobre para formar aleaciones especiales. De hecho, el oro y la plata tuvieron un especial significado ritual y político durante toda la prehistoria andina, desde su uso en la imaginería del culto Chavín, hasta su empleo por la dinastía gobernante Inka, como símbolos de poder político usados solamente por el emperador. Toda la enorme riqueza mineral del Tawantinsuyu pertenecía al Inka y entre los metales que controlaba, el oro y la plata tuvieron un papel preponderante. Eran de su dominio por derecho natural, ya que la dinastía real descendía directamente del sol y la luna, y en la cosmología de este pueblo, el oro representaba el sudor del sol y la plata las lágrimas de la luna. De este modo, ambos metales estaban intimamente asociados con el mito de origen de la familia reinante. Como índices visibles de su riqueza y poderío, seguían solamente a los textiles (LECHTMAN, 1991, p. 13).

A metalurgia andina está totalmente associada aos princípios dualistas e anímicos. De

acordo com Llamazares (2011), o dualismo é o aspecto organizador do cosmos e da realidade, se manifestando de maneira abstrata na arte pré-colombiana, principalmente no simbolismo atribuído à luz, brilho e cor. Também há uma relação entre a dualidade, o xamanismo e os ritos de passagem. Emitir luz, ter brilho e cor seriam fatores que funcionariam como metáforas do sagrado, próprios da qualidade do desdobramento espiritual, possível apenas aos deuses, seus descendentes e sacerdotes. Daí a relação dos metais (que possuem luz, cor e brilho) com o sagrado e as elites (LLAMAZARES, 2011).

Ao analisar a prataria Aymará, Morssink (1999) argumenta que a prata possui uma simbologia que abarca diversos fatores: *(1) representa a la Luna, a Pachamama, agua quieta (lagos, océano), agua de las fuentes y lo femenino; (2) es símbolo de abundancia, prosperidad y bienestar; (3) expresa el rol social y la riqueza de su dueño (...)* (MORSSINK, 1999, p. 49). O mesmo autor afirma que nas culturas andinas a prata e o ouro têm um valor simbólico que representa a dualidade, por serem metais de cores opostas, são sempre usados ritualmente para simbolizar as divisões existentes no cosmos e na vida em geral.

Como animismo, entende-se a qualidade de atribuição da alma a seres vivos e não vivos, o que ocorre com a maioria das cosmovisões indígenas americanas, que creem que todos os seres possuem energia e alma, estando tudo e todos interconectados (LLAMAZARES, 2011). Lechtman (1991) refere-se ao termo *camay* para designar este aspecto anímico atribuído aos objetos materiais: “Tal vez las ideas de la “esencia tecnológica” de un objeto – del aspecto visualmente percibido como reflejo de su estructura interna – se relacionen con estos conceptos andinos fundamentales de la animación divina de todas las cosas materiales” (LECHTMAN, 1991, p. 17).

No Chile, do norte até o centro-sul, haverá uma intensificação da atividade metalúrgica durante o império incaico, uma “andinização” dos estilos pela influência do Tawantinsuyu (ADÁN et al., 2016), bem como a introdução de metais como a prata e o bronze e da feitura de placas de metais e anéis, usados como símbolos de poder (LATORRE, 2009).

No norte chileno, que é vizinho aos territórios do noroeste argentino e do Altiplano Boliviano, o trabalho com metais tem início a partir de 1.000 a.C. nas fases Azapa em Arica e Tilocalar em San Pedro, com a fabricação de peças em cobre e ouro. Na cultura Diaguita (900-1536 d.C.), o uso da prata é anterior ao domínio Inca. No Chile central, as datas dos primeiros objetos de metal são de 300 a.C.. No sul do Chile, o trabalho com metais está associado ao Complexo El Vergel, desde 1.000 d.C., tendo como principal metal o cobre, seguido da prata. A maioria do material encontrado na região são brincos, e as técnicas de manufatura são sofisticadas – fundição em moldes (LATORRE, 2009; CAMPBELL, 2004).

Tive a oportunidade de observar alguns desses brincos enquanto fazia o levantamento de

dados no Museo Regional de la Araucanía, em Temuco (Figuras 1 e 2). Esses objetos foram resgatados na escavação do sítio Villa-JMC-1, na localidade de Labranza, a 10 km de Temuco. O sítio foi datado em 950 d.C. e está associado ao Complexo Pitrén no Período Alfarero Temprano (500 a.C. - 650 d.C.). Essa foi a primeira descoberta de objetos metálicos associados ao Complexo Pitrén, que tem como cronologia tradicional as datas de 50 a.C. à 1150 d.C. (MERA et al, 2015).



Figura 1: Peças encontradas no sítio Villa-JMC-1. Detalhe para brinco com formato de sino, tamanho aproximado: 2 cm. Créditos à autora.

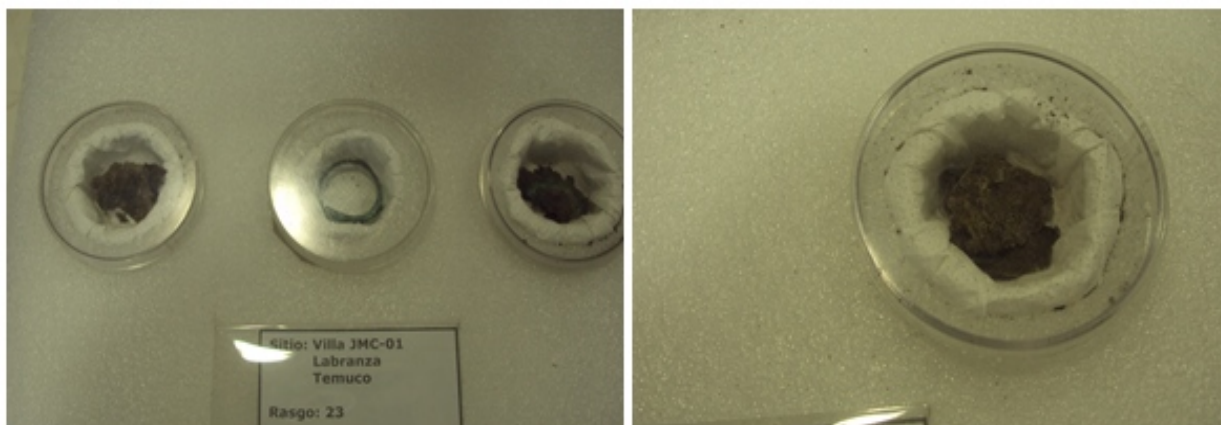


Figura 2: Mais peças do sítio Villa-JMC-1. Detalhe para fragmento de brincos quadrangulares. Créditos à autora.

O sítio Villa-JMC-1 foi descoberto durante a construção de um conjunto habitacional, quando se constatou a existência de um cemitério. A área do lugar era de 700 m², onde se encontraram 43 tumbas bem definidas, com 190 artefatos cerâmicos e 100 líticos. Foram achados 22 indivíduos em mal estado de conservação. Associados aos corpos estavam também vasos com decorações, objetos de obsidiana e outros tipos de adornos (contas de ossos, por exemplo). Os objetos metálicos encontrados estavam próximos a região do crânio dos esqueletos, levando à conclusão de que se tratavam de brincos. A concentração dessas peças restringia-se a poucas das tumbas, e suas datas eram similares à dos indivíduos, o que permite levantar a hipótese de que as joias eram objetos raros, associados a bens valiosos e usados por poucas pessoas (MERA et al, 2015).

A partir de análises arqueometalúrgicas, constatou-se que a composição química das peças era majoritariamente cobre, porém alguns dos objetos tinham pequenas porcentagens de prata. Quanto às técnicas empregadas, alguns brincos foram feitos a partir de arames, ou seja, pelo martelado; enquanto outros sofreram processos de fundição/moldagem complexos (brincos com formato de sino e quadrangulares¹⁴). Os brincos quadrangulares seriam o elo entre os Complexos Pitré, El Vergel e Mapuche, dado a sua continuidade nos tempos históricos, sendo chamados de “aros Upul, ou Chawai” pelos Mapuche (CAMPBELL, 2004; ADÁN et al, 2016; MERA et al, 2015). Essas descobertas contrapõem ideias de que a população nativa do sul do Chile conhecesse somente as técnicas de martelado, polimento, perfuração e recortamento, como postula Von Bennewitz (1992).

Além dessa relação, existem grandes semelhanças entre o material do sítio Villa-JMC-1 e

¹⁴ Em espanhol, esses brincos são nomeados como “aros cuadrangulares con muesca”.

peças do sítio Chenque I na Argentina, a 600 km de distância um do outro. Também há similitudes com o estilo Diaguita e da Ilha Mocha. Aparentemente, os grupos Pitrén eram “seminômades” e percorriam um grande território de acordo com as estações do ano, o que permitiria a obtenção do material através de trocas. Até o momento não se sabe se a produção dos objetos metálicos do sítio de Labranza era local ou forânea (MERA et al, 2015; ADÁN et al, 2016).

Um pouco antes da invasão espanhola (1.400 d. C.), por influência do Tawantinsuyu surgem novos artefatos, a exemplo do Tupu, que serão disseminados em todo território relacionado aos Incas:

Si bien se conocen objetos “utilitarios” como agujas, pinzas, azuelas, cinces y punzones, el mayor porcentaje en peso del metal obtenido fue aplicado a la manufatura de bienes ornamentales (González y Peláez 1999). A la llegada incaica, en las últimas décadas del siglo XV, la tecnología metalúrgica se encontraba firmemente establecida, con cuerpos de mano de obra entrenada y habilidosa. Posiblemente los administradores cuzqueños sólo necesitaron reorganizar y amplificar la producción en función de los intereses estatales. Se incorporaron nuevos modelos al repertorio local de objetos metálicos, tales como los *tumi*, rompecabezas estrellados, hachas en forma ancla, espejos circulares, pequeñas esferas para boleadoras y *topu* (González 1979; González 1999), pero continuó la fabricación de aquellos bienes que, como los discos, eran regionalmente valorizados (GONZÁLEZ & VARGAS, 1999, p. 6).

Além dessa influência, o contato com o europeu, suas técnicas metalúrgicas, as relações de poder, violência, dominação e comércio, modificarão totalmente o modo de vida das populações nativas, bem como de se trabalhar com metais em toda América, e em especial na população Mapuche.

3.3 Histórico e interpretação das peças museográficas

A prataria Mapuche pode ser entendida como um “fenômeno” típico do período pós-contato, derivado da boa situação econômica (opulência) da população Mapuche após os acordos feitos nos Parlamentos de Quillín e Negrete, em que o comércio, a pecuária e os *malones* possibilitaram a acumulação de moedas de prata para a feitura das joias e instrumentos de montaria (ANTINAO, 2011).

Nas guerras entre Mapuche e espanhóis, diversos prisioneiros de guerra (do lado europeu) eram ferreiros ou artesãos, que foram os responsáveis por ensinarem aos nativos o trabalho maciço com os metais nobres, especialmente a prata. Muitos desses artesãos acabaram se fixando na Araucanía e adotando o modo de vida indígena, fazendo serviços tanto para os chilenos quanto para os Mapuche (ANTINAO, 2011; VON BENNEWITZ, 1997). Embora o foco desse trabalho seja a prataria Mapuche araucana (do Chile), é importante salientar a existência concomitante de uma prataria Mapuche na região das pampas argentinos, visto que as etnias desta região se mesclaram com os Mapuche e adotaram grande parte de sua cultura (BENGOA, 2000; PALOMBO, 1995; VON BENNEWITZ, 1997). Sobre a dispersão territorial da prataria, elucidam Regueiro e Guerra (2016):

Las joyas de plata, de gran diversidad formal, conforman una de las producciones de mayor originalidad y prestigio desarrolladas tanto en Gulumapu (territorio mapuche del oeste) como en Puelmapu (territorio mapuche del este). La presencia de joyas de aleación de plata se extendió también a las Pampas argentinas, así como, a menor escala, al Centro y al Sur patagónicos. La platería indígena circuló intensivamente a través de las redes interétnicas que conectaban ambas vertientes de la cordillera de los Andes y que vinculaban los grupos de esta macrorregión: mapuche (pehenche, huilliche, picunche, etc.), gunnuna kune (tehuenche septentrional), pampa, aonikek (tehuenche meridional). (...) En las llanuras argentinas la platería estuvo relacionada con los aperos ecuestres, mientras que la joyería fue más importante en territorio chileno (REGUEIRO Y GUERRA, 2016, p. 1-2).

Segundo Campbell (2015), a prataria Mapuche existiria somente a partir do século XIX, mais especificamente, um produto pós 1840, já que entre os anos 1550 à 1800 existe uma produção pequena de joias pertencentes ao Complexo El Vergel, e não são somente em prata com as proporções/dimensões das adquiridas no século XIX:

La Platería Mapuche se caracteriza por la producción de piezas volumétricas, grandes, compuestas, con partes móviles y estar decorada con grabados, sobrerrelieves o callados manufacturadas mayormente en plata. Esta descripción es importante pues un problema inmediato que surge al momento de abordar la

“Platería Mapuche”, es precisamente su definición. Ello pues dentro de las piezas emblemáticas de esta tradición se incluyen piezas (como aros cuadrangulares sin muesca) que bien pudieron remontarse a tiempos prehispánicos (aunque nosotros discrepamos con esto, como veremos más adelante), mientras que otras (como los *sikil* y *trapelakucha*) parecen surgir recién después de 1860 (CAMPBELL, 2015, p.622).

Essa perspectiva (do autor), como comentada no capítulo anterior, acredita que houve uma etno gênese Mapuche no século XVIII, derivada da necessidade de autoafirmação e autodeterminação em se diferenciar dos não-Mapuche, nascendo de uma metamorfose cultural. O que antes denominava-se Araucano ou *Reche*, passa a ser Mapuche (BOCCARA, 1999). Von Bennewitz (1992), assim como Campbell (2015), crê que a prataria Mapuche seria fruto do século XIX, sendo algumas poucas peças feitas no século anterior. A conclusão do argumento desses autores é a de que embora se conhecesse e se praticasse o trabalho com metais em tempos pré-hispânicos, e nos primeiros séculos de contato, somente a partir do século XIX é que a prataria Mapuche toma sua forma específica. Apesar disso, é difícil estabelecer o ano em que desaparece a tradição El Vergel e surge a prataria Mapuche, visto que em alguns sítios arqueológicos históricos existe a coexistência de peças de ambas as tradições. A resposta para essa questão seria a de que a prataria Mapuche é herdeira direta da tradição El Vergel (CAMPBELL, 2015).

Embora haja consenso em relação ao período de auge da produção da prataria, que seria o já citado século XIX, alguns autores (ANTINAO, 2011; CASSEL, 2006) concebem a prataria Mapuche como algo existente nos séculos XVII e XVIII, e em gestação desde a feitura dos primeiros objetos metálicos no sul do Chile. Essa crença de continuidade histórica está presente também na memória das/dos retrafes entrevistados:

Yo diría que es porque existía la plata aquí, los Mapuche trabajaron el metal en poca escala, antes de la llegada de Valdivia (Pedro), y el hace trabajar el metal acá, tenían las minas acá, y después con el correr de los años hay un auge entre 1700/1800 donde comienzan a explotar las minas de plata, y la refinan y las traen moneda para pagar los soldados de acá.¹⁵

Porque si bien nosotros éramos un pueblo libre, la opresión nos generó la necesidad de hacer resistencia, entonces es algo que tiene 500 años, que no está en nuestro 13 mil años que teníamos para atrás. Porque antes decían: 'no, los Mapuche aparecieron aquí hace mil años no más', no, esto es una mentira, tenemos una historia mucho más antigua. (...) Yo creo que desde el siglo XVII hasta hoy (la platería) siempre han sido evolutiva, siempre ha cambiado. El cambio más fuerte en el siglo XIX fue la pérdida de poder económico.¹⁶

¹⁵ Trecho da entrevista realizada com Daniel Huencho. Data: 15/02/2016. Nueva Imperial, Chile.

¹⁶ Trechos da entrevista realizada com Juan Kaniwan Katalán (Aukan Tripantu). Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.

Tampoco me voy a echar a llorar, igual nuestra historia es super fuerte, super potente, super de sangre. Aquí, para nosotros, 200 años no es nada, 200 años tiene este país, 500 años tampoco. Creo que soy una voz, y me comporto de esta manera, y hago mis joyas a partir de esta ritualidad, y vivo como una mujer Mapuche de tomo y lomo en el fogón.¹⁷

Independentemente da cronologia de produção da prataria é consonante que ela carregue uma série de simbologias próprias da sociedade Mapuche. Cassel (2006) entende a prataria como uma ponte para a crenças ancestrais, representando a presença viva de Deus e dos antepassados, dando proteção e identidade familiar, social e étnica; funcionando como um livro de mensagens subliminares sobre a história e cosmovisão Mapuche. Essa arte seria um dos fenômenos mais característicos da sociedade a qual pertence, tendo uma estreita relação com a natureza e seus ciclos (ANTINAO, 2011; VON BENNEWITZ, 1992). A experiência e sabedoria do povo são expressadas nas joias, que carregam o lugar (geográfico e hierárquico), o papel das mulheres no funcionamento de cada família e a relação entre a vida e a morte. Ademais, a quantidade de prataria posta tanto nos cavalos quanto nas mulheres chegou a denotar o grau de poder e status dos homens (*lonkos e úlmenes*) (ANTINAO, 2011).

Em *mapudungun* (ou *mapuzungun*) a prata denomina-se *lien/lieg* ou *liun* e está associada às palavras *lihuen* (manhã, aurora), *lihue* (espírito, ânimo vital) e *kien* (lua). O conceito semântico de *lien* diz respeito à iluminação do espírito e ao amanhecer, conhecido como hora mágica (MORA, 2006). O mito de origem da prata está associado ao relacionamento entre o Sol e a Lua, sendo a prata as lágrimas da última após uma situação de agressão por parte de seu consorte Sol (CASSEL, 2006; MORA, 2006; MONTECINO, 1995). A lua estaria associada a um princípio feminino, enquanto o sol ao masculino; por consequência a prata se liga à mulher, que é sua maior portadora (MORA, 2006). A beleza da prata funciona como metáfora à beleza feminina. A prata se liga também aos antepassados, à saúde e ao bem-estar (MONTECINO, 1995). A prataria não é só a joia, ela se funde com o feminino que a usa, passa a fazer parte do próprio corpo da mulher (NOVOA, 2011).

A definição da prataria Mapuche como um fenômeno carregado de simbologia e transmissor de mensagens é frequente na visão das pessoas entrevistadas:

Claro, que ahí donde yo entro con el tema de la cosa Mapuche, porque en la filosofía Mapuche la joya tiene que ver con un tema solemne, como ritual, de una cosa especial, de ceremonia, de portar cosas. Tiene que ver con la solemnidad que damos a la vida, como ir ataviados para encontrarnos en lo social. O sea, yo me arreglo, me pongo joyas, leía por ahí que también tenía que ver con la seducción,

¹⁷ Trecho da entrevista realizada com Celeste Paineipan. Data: 24/02/2016. Santiago, Chile.

con la protección, con una carga, un talismán.¹⁸

Bueno, yo creo que la joyería, especialmente de la joyería Mapuche es que tiene símbolos muy ancestrales, muy repetitivos, hay piezas que pueden tener 200 años y se va conservar el mismo patrón, lo que sí dentro de la materialidad, es el valor del metal. Una pieza de plata tiene diferentes connotaciones metafísicas con respecto a... una pieza de alpaca. El alpaca es un conjunto de aleaciones de materiales, como 5 metales en uno. Y la plata es un material que prácticamente es puro, hay una aleación pequeña con cobre, pero super poco. Entonces en ese sentido es transversal a varias culturas del mundo, culturas anteriores a la civilización de ahora. Tiene que ver con la cosmovisión, la parte mágica de protección que tiene el metal puro.(...) Las joyas transmiten de acuerdo a la geografía, de acuerdo a las personas, de acuerdo al status social, todas las joyas traen un mensaje, las joyas de hombre, las joyas de mujeres, todas. Una joya puede representar a la hija de un Lonko, de una persona que tiene mucho poder, puede representar a la señora, a la mujer, puede representar a una persona que viene del lado del mar. Entonces tiene mensajes tanto de cosmovisión geográfica, y también un mensaje más metafísico, de protección.¹⁹

Sí, todas (las joyas) tienen un significado simbólico. Los que somos más viejos, que tenemos más tiempo recorrido en eso, estamos lo que sucede, eso denominamos Keltatuwe, y lo dejamos masificado como Keltatuwe, es justamente para poder rescatar y preservar como venía la tradición, porque se habla mucho hoy día que un tipo de aro, un tipo de chawai, con dos ciegos (cerrados) es que es de una niña que no es fértil, cuando tiene una lunita es porque ella es fértil o cuando tiene dos es porque ya tiene dos hijos, y hasta ahí se acabó el cuento para mí, porque mis antepasados todos eran de sobre veinte hijos.²⁰

Sí, y también de protección. De identidad, porque todos los chawai tienen un significado, si eres soltera, si eres casada, cuando nuestras niñas les llega la menstruación hay toda una ceremonia que se realiza.(...) Porque incluso nuestras joyas hacen referencia al territorio de donde nosotros somos. Los lafkenche usan una joyería específica, así como las pehuenche utilizan otros tipos de joyas. Y así nos reconocimos, para saber de donde es la persona. Y así se hace las diferencias.²¹

Lo que pasa es que las joyas son poderosas, porque, claro, están los pectorales que son los que más se reconocen, están en el pecho, y el pectoral es un escudo, entonces ya protege, ya está como el chackra, y el trarilonko también, el trarilonko se usa para estar conectado con el Wenumapu, con el cielo y tener buenos pensamientos, aquí la filosofía Mapuche es tener buena cabeza y buen corazón, que te lleva al Kumemunllen que es la buena vida.²²

A predileção pela prata e não pelo ouro é justificada de diversas formas. A primeira delas

¹⁸ Trecho da entrevista realizada com Cecília Gomez Carrasco. Data: 06/02/2016. Santiago, Chile.

¹⁹ Trechos da entrevista realizada com Daniel Huencho. Data: 15/02/2016. Nueva Imperial, Chile.

²⁰ Trecho da entrevista realizada com Juan Kaniwan Katalán (Aukan Tripantu). Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.

²¹ Trechos da entrevista realizada com Magdalena Chicahual Quilaman. Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.

²² Trecho da entrevista realizada com Celeste Paineapan. Data: 24/02/2016. Santiago, Chile.

refere-se à aversão ao ouro adquirida devido à cobiça dos espanhóis que estabeleceram os primeiros contatos, o metal teria sido motivo de muitas mortes e destruição, tanto pelas guerras, quanto pela escravização de milhares de nativos para trabalharem nas minas em outras regiões (PALOMBO, 1995). Há relatos míticos de que, como vingança, Pedro de Valdivia teria sido executado por meio do despejamento de ouro derretido em sua boca, para que ele finalmente obtivesse o que tanto desejava (DONOSO, 2006). Outra justificativa é a de que o metal não se encontrava em grandes quantidades como a prata, e que seu valor superior invalidaria a produção de peças de grandes dimensões, como no caso da prataria Mapuche. O último motivo é o do valor emblemático de proteção, sorte, pureza e cura assumido pela prata (MORA, 2006; MONTECINO, 1995). No século XIX, a prata passará a ser um elemento norteador de relações sociais, jurídicas e comerciais:

Dicho metal, además de su valor intrínseco, tenía ponderaciones relativas para los araucanos, entre ellas, connotaciones estéticas, políticas, mágicas y, como siempre sucede, la acumulación del metal, sellado o manufacturado, daba prestigio y poder a sus dueños. En sus relaciones las prendas de plata servían de pago. Con tales piezas adquirirían, en la pampa argentina, animales y cautivas blancas. En su nación, la Araucanía, convenían con los suegros los precios de las mujeres que raptaban. Con regalos de plata pagaban la adhesión de sus parciales y el metal les servía también para indemnizar ofensas y pagar a los deudos el asesinato de los parientes (VON BENNEWITZ, 1997, p. 90).

A origem da prata é um assunto controverso entre os pesquisadores da prataria Mapuche. Joseph (1928) acredita na existência de minas de prata secretas exploradas somente pelos próprios rütrafe, ao passo que outros creem que ela seja fruto unicamente das moedas de prata recebidas pelos Mapuche no comércio com os espanhóis (VON BENNEWITZ, 1997; DEL SOLAR, 1984). Celeste Painepan cita a existência desses veios de prata: “Hay historias maravillosas sobre quien era el platero antiguamente, era el que se encontraba un tronco de plata, en la naturaleza”. O registro histórico entre os séculos XVI e XVII aponta para uma abundância de minas de ouro, cobre e prata na região da Araucanía. O uso cobre nunca foi abandonado, já que a prata é misturada a ele para fins de maleabilidade (CAMPBELL, 2015).

Havendo minas de prata ou não, o fato é que o número de moedas armazenadas pelos Mapuche era tão grande que houve uma crise pela falta de moedas em circulação. Quando ocorreu a “Pacificação da Araucanía” um dos maiores desejos do governo era o de reaver esse tesouro guardado, seja por meio das moedas estocadas, ou das próprias joias e instrumentos de cavalaria (CHAVÉZ, 2013). De acordo com Antinao (2011), a maioria das moedas de prata recebidas no comércio de gado bovino e equino tem sua prata procedente das minas de Potosí na Bolívia.

Para a sociedade Mapuche, a moeda em si não tinha o mesmo valor atribuído pelos

espanhóis ou chilenos: o do dinheiro; sua valia estava em seus significados simbólicos, no que ela poderia ser transformada. A importância da prata reside então na sua capacidade de transmutação. Como a maioria da prata extraída pelos espanhóis para consumo na América ou Europa foi resultado do trabalho escravo indígena nas minas (GALEANO, 2013), a prataria Mapuche inverte a lógica da colonização, visto que o explorado (indígena) passa a ser dono do que lhe foi usurpado e a ressignificar um metal representante de tanto sofrimento para as populações nativas da América Latina. Além disso, a escravização de jovens Mapuche para o trabalho nas minas (de ouro) ou no garimpo no Chile (nas regiões do Norte ou do Centro, já exploradas pelos Incas) e no Peru, foi uma das bases para o surgimento da prataria Mapuche, pois essa foi mais uma das formas de aprendizagem sobre o trabalho com metais (ANTINAO, 2011).

Alguns estudiosos da prataria Mapuche creem em uma escala progressiva de surgimento das peças, em que as joias de tubos, com a presença de contas coloridas e com técnicas menos complexas sejam as mais antigas (RECCIUS, 1984; VON BENNEWITZ, 1992, 1997).

Na cronologia de Reccius (1984), existem quatro períodos, ou etapas, de produção da prataria: o primeiro deles começa com a chegada dos espanhóis ao território araucano e dura até o século XVIII, sendo marcado pela confecção de prendedores e brincos; a segunda etapa compreende os séculos XVIII ao início do XIX, quando a produção de joias adquire maior complexidade e aparecem os acessórios de montaria; a terceira fase percorre todo o século XIX, na qual as joias são feitas com maior variedade e ocorrem remodelagens e rearranjos de peças antigas; a quarta e última etapa acontece no fim do século XIX, quando a produção de objetos de prata se massifica e surgem novos estilos, além de montagens de joias novas com pedaços das joias antigas. O autor acredita que na segunda fase surgem joias como: Trarilonko, Ngtröe, Runi-Runi, Chaway circular e joias peitorais de tubos. Na terceira época inicia-se a elaboração dos Chaway com formato de sino ou de Copihue (*Lapageria rosea*), dos brincos Upul com formato trapezoide, dos Sikil e Trapelakucha de placas ou correntes. Na última etapa surge o Keltatuwe (RECCIUS, 1984; CHAVÉZ, 2013). Uma imagem de quais seriam as joias usadas pelas mulheres Mapuche conforme essa cronologia encontra-se no Anexo I.

Von Bennewitz (1997), enxerga dois momentos na realização da prataria Mapuche. O primeiro deles sucede entre os anos de 1600 à 1840, quando somente eram feitos anéis (Iwelkue), Tupu e Upul, e as demais peças eram de contas de vidro (ou de pedra). Antes desse período, o cobre era predominante na fabricação desses mesmos objetos. A segunda etapa da prataria começa em 1840. Entre 1840 e 1870, os adornos antes feitos de contas, passam a ser de prata, as primeiras joias serão feitas a partir de tubos ou pequenas calotas de prata incrustadas em faixas de lã ou couro. Estas serão posteriormente substituídas pelas joias de placas, correntes ou moedas, se dando então a

época conhecida como “auge” da prataria Mapuche. A partir desse momento, a maioria das peças será apresentada e interpretada a partir de ambas as escalas evolutivas de desenvolvimento, porém existem outras formas de classificação das joias, o que será explicado mais adiante.

Como dito, os elos de relação entre a Prataria Mapuche e Pitren e El Vergel são os brincos quadrangulares com encaixe (aros cuadrangulares con muesca), sendo posteriormente chamados de “brincos Upul” (Chaway Upul – Figuras 3, 4 e 5) (CAMPBELL, 2015). Existe também a teoria de que os brincos Upul teriam clara influência Diaguita (CASSEL, 2006). Sua técnica de fabricação pode ser simples, consistindo no martelado em uma lâmina e o acabamento do encaixe. Apesar de sua continuidade entre os Mapuche, ocorreram alterações em seu material, antes feito em cobre, passa a ser feito de prata, e em seu desenho, passando de quadrangulares para trapezoides, esses brincos chegaram a ter proporções descomunais no início do século XIX (VON BENNEWITZ, 1997), sendo então amarrados nas tranças ou no cabelo para evitar o rompimento dos lóbulos da orelha.

Outra peça que tem sua origem pré-colonial é o Tupu, que se generalizou na maioria dos grupos andinos pela expansão do império inca, chegando por influência via norte aos grupos Reche/Mapuche. Porém, bem como os brincos Upul, sofreu mudanças em sua forma e material de fabricação, e atingiu grandes dimensões no início do século XIX. O Tupu consiste em uma grande e grossa agulha, composta de uma cabeça de formato diverso – em algumas sociedades, como a Ayamara, o Tupu era feito a partir de colheres, e assim mantinha seu formato (MORSSINK, 1999) - mas entre os Mapuche adquiriu principalmente o modelo discoidal. A função do Tupu, ademais dos usos decorativo e simbólico, era a de prender o chamal (vestimenta típica das mulheres), mantos, ou a de sustentar outra joia peitoral. Acredita-se que o conjunto básico de joias da mulher Mapuche até 1840 tenha sido composto pelo Tupu, anéis, brincos Upul e adornos de contas, pedras ou conchas (VON BENNEWITZ, 1997; CAMPBELL, 2015). No Tupu (Figuras 6 à 12), o trabalho de decoração incisa se inicia, permitindo que a manifestação de diversos aspectos simbólicos da cosmovisão Mapuche sejam incorporados nessa peça.

Os relatos de cronistas no século XVI apontam para joias feitas em cobre ou em ouro. Somente no XVII é que a prata entra na literatura, sendo relatado o uso de Tupu e brincos Upul: “Las mujeres usan una manta sobre los hombros, cuadrada cogida en el pecho con un topo de oro o de plata” (OCAÑA, 1600, p.68 apud CAMPBELL, 2015, p. 635); “(...) y en las orejas muchos zarcillos y patenas cuadradas que llaman upul de metal de vacinica o de plata y cobre, y suelen traer tantos que les rompen las orejas.” (ROSALES, 1674, p. 159 apud CAMPBELL, 2015, p. 635). O metal de “vacinica” se referia a metais menos nobres, como latão ou estanho.

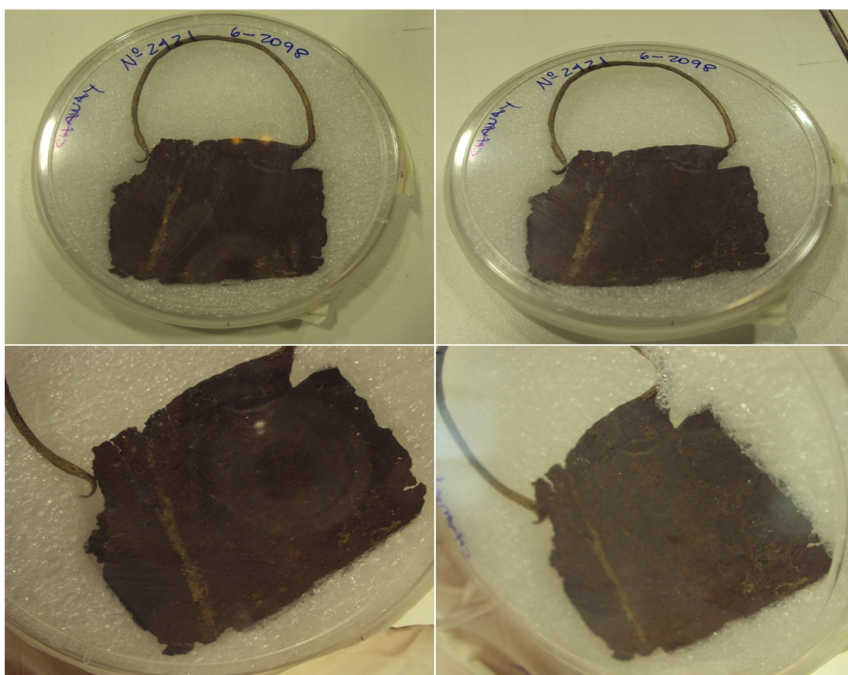


Fig. 3: Chaway Upul quadrangular proveniente de uma escavação arqueológica não identificada. MRA: n° referência: 2421. Tamanho: 5 X 4 cm. Peso aproximado: 20 grs. Créditos à autora.

Acima e na página seguinte estão dois exemplos de brincos Upul quadrangulares (Figuras 3 e 4) e um trapezoide (Figura 5). Não possuindo decoração incisa, suas técnicas principais eram o laminado, o martelado e o recortado, podendo apresentar soldagens. Quanto maior o tamanho da placa, maior a importância e idade da mulher portadora e por tabela de seu marido ou pai. Esse tipo de peça tem sua simbologia relacionada especialmente ao status social, político e econômico. Porém por sua dimensão, possível brilho e área do corpo em que se insere (cabeça) cumpriu funções de proteção.

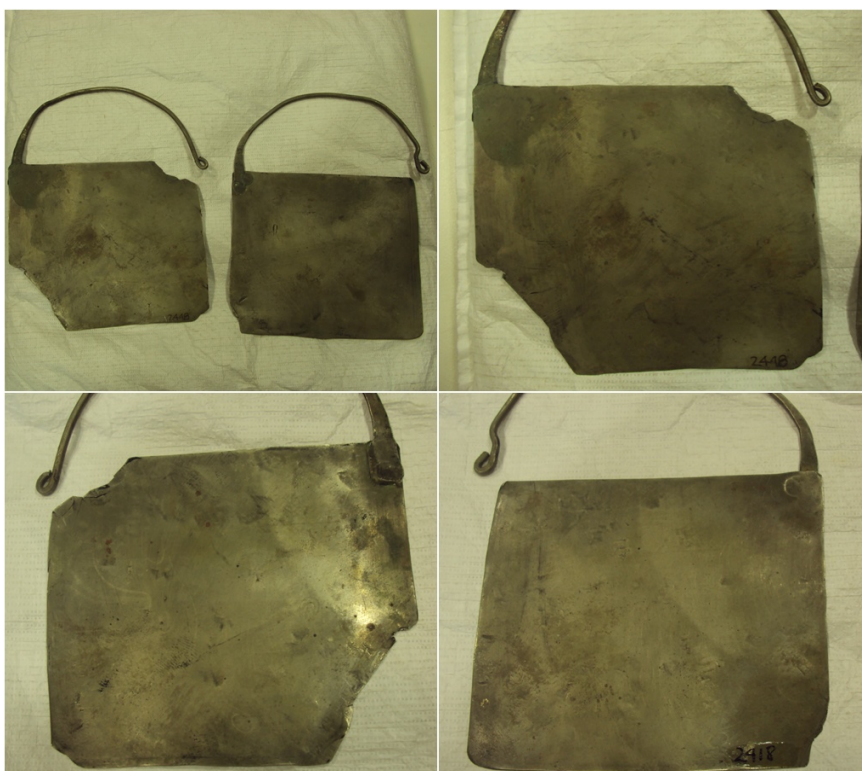


Fig. 4: Chaway Upul quadrangular. MRA: n° referência: 2418. Tamanho: 10,5 X 8,5 cm. Peso: 22,3 e 23,3 grs., par: 45,7grs. Créditos à autora.



Fig. 5: Chaway Upul trapezóide. MHN: sem número de referência. Tamanho: 13 X 12 cm. Não foi possível pesar, devido à peça estar no mostruário. Créditos à autora.

O Tupu (Figuras 6 à 12) pode ser descrito como um disco acoplado a uma agulha, porém existem formas não discoidais (Figuras 10 e 12). Existem padrões nas decorações do Tupu, que geralmente expressam as unidades territoriais e políticas (*Rewe, Lofche, Ayllarewe*) do povo Mapuche, assim como a divisão quaternária (quadripartição) do mundo. As figuras 6, 7, 8 e 9 estão centradas justamente nessa divisão, dos quatro pontos cardeais, sendo a figura 6 uma reprodução dos símbolos contidos no *Kultrún*. Os padrões em formas de cruz seguem essa divisão, não simbolizando elementos cristãos, como argumentaram alguns estudiosos (JOSEPH, 1928). A quadripartição apresenta-se como um reflexo do dualismo, geralmente orientada por questões naturais: quatro pontos cardeais, quatro estações do ano; ou pela família de deuses ou antepassados que se divide em quatro: dois velhos e dois jovens – casais de sexos opostos (GREBE et al., 1972; FOERSTER, 1993). Esse princípio quaternário será frequente em cosmovisões andinas em geral, como aponta Llamazares (2011), visto que os símbolos relacionados à cruz e à quadripartição são ligados ao sentido ordenador e à função de aquietar o caos. Foerster (1993) também chama atenção para a visão quadripartida aplicada às divisões regionais entre os Mapuche:

Hay, por outro lado, numerosos ejemplos donde este *modelo* se aplica: al WENUMAPU (los cuatro cielos), a la comprensión del *universo*, a las agrupaciones mapuches (picunches, huilliches, pehuenches, lafquenche), en el rito del NGUILLATUN (número de bailes, de oraciones, etc.) en el MACHITÚN, etc. Es posible que la cuatripartición sea un *símbolo*, un *patrón*, de los que Geertz plantea que *dan sentido* y una “forma conceptual objetiva a la realidad social y psicológica, al ajustarse a ella y al modelarla según esas mismas estructuras

culturales” (1987:92) (FOERSTER, 1993, p. 68. Destaques em itálico e citação feitos pelo autor).

O Tupu encontrado na figura 10 é uma exceção por seu estilo e formato. Porém o modo como a ave está desenhada é comum em outras peças de origem Mapuche. Antinao (2015, 2016) afirma que as aves desse modelo representam as regiões úmidas (“humedales”) que tem uma grande quantidade de pássaros, migratórios ou não. Logo, a portadora dessa joia provavelmente situava-se nessas regiões. Os Tupu das figuras 11 e 12, remetem às unidades territoriais e políticas Mapuche, pelas iconografias circulares com um ponto no meio, e pelos tracejados, que simbolizam as famílias participantes de um mesmo *Rewe*. Frequentemente a parte do centro expressa o *Rewe* de pertencimento da dona da peça (unidade territorial) e nos entornos os demais *Rewe* da região. O Tupu, além de apresentar a cosmovisão Mapuche, também traz elementos das redes de relações estabelecidas em uma mesma área geográfica. As técnicas de manufatura do Tupu vão desde os laminados até o uso de moldes, sendo a agulha incluída no disco/cabeça por meio de soldagem, percussão ou encaixe com pregos e ganchos, como na maioria dos Tupu abaixo. Ademais das decorações incisas, a ponteação é uma constante nesse tipo de peça. Em toda prataria Mapuche será comum o uso de moedas posicionadas de diversas formas nas peças, como no caso do Tupu da figura 6. Como no caso dos brincos, quanto maior o tamanho do disco, maior a quantidade de prata empregada, ou seja, maior a riqueza da portadora (VON BENNEWITZ, 1997).



Fig. 6: Tupu. MHN: n° de referência: 2014-40736. Tamanho: 27 cm; Disco: 10,7 cm. Peso: 59 grs. Detalhe para pregos e moeda. Créditos à autora.



Fig. 7: Tupu. MCA: n° de referência: 1250-90. Tamanho: 32,4 cm. Disco: 12,7 cm. Peso: 85 grs. Detalhe para técnica de encaixe do disco na agulha. Créditos à autora.

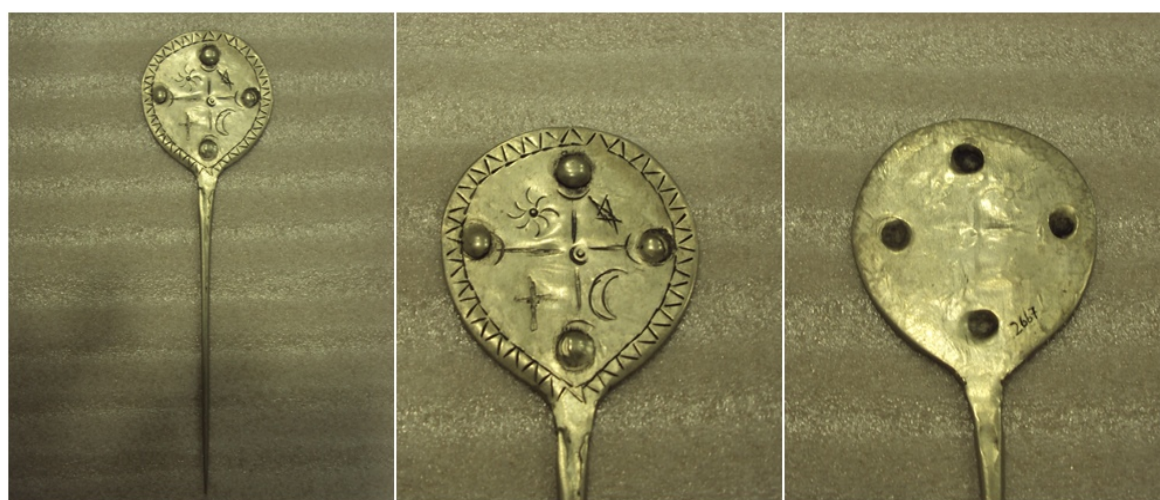


Fig. 8: Tupu. MRA: n° de referência: 2667. Tamanho: 17 cm; Cabeça: 5,5 X 5,2 cm. Peso: 21,2 grs. Créditos à autora.

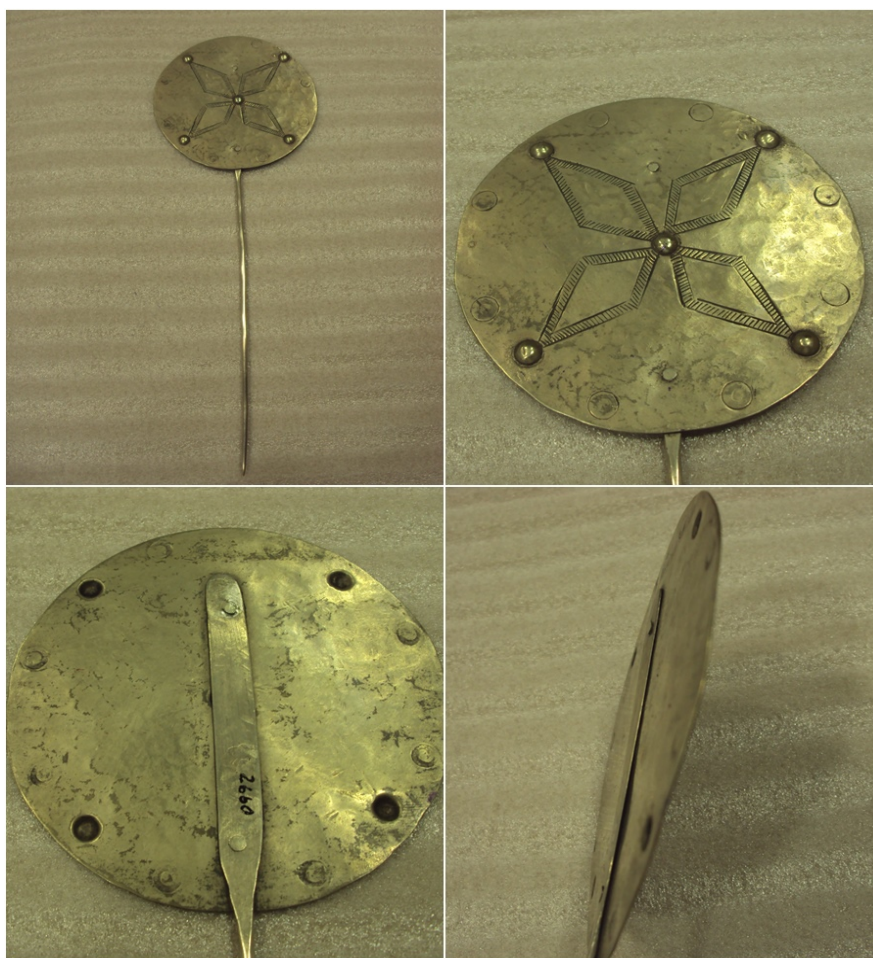


Fig. 9: Tupu. MRA: n° de referência: 2660. Tamanho: 28 cm; Disco: 10 cm. Peso: 52,7 grs. Créditos à autora.



Fig. 10: Tupu. MRA: n° de referência: 2663. Tamanho: 21 cm; Pássaro: 4,8 X 4,1 cm; Figura: 3,3 X 3 cm. Peso: 27,6 grs. Créditos à autora.

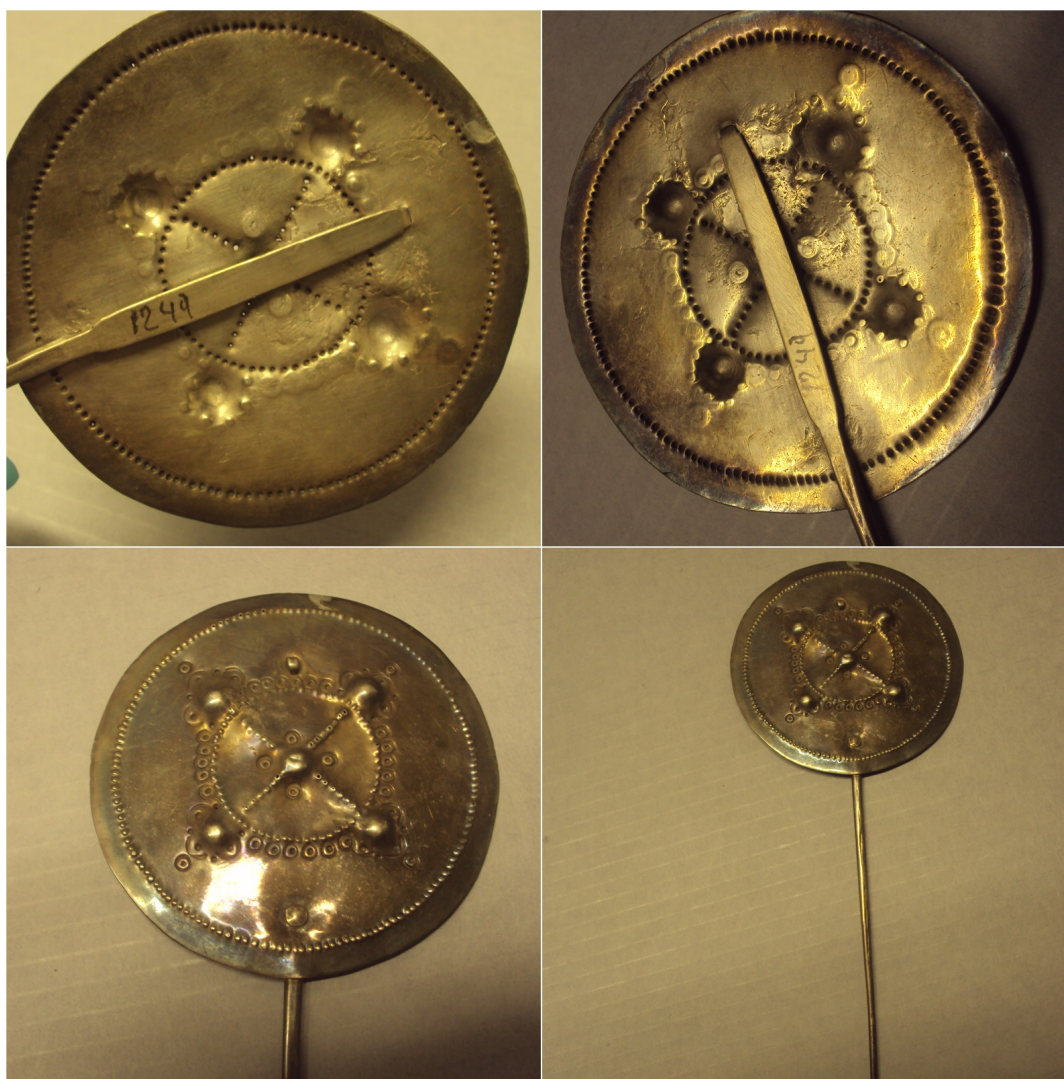


Fig. 11: Tupu. MCAP: n° de referência: 1249-089. Tamanho: 24,4 cm; Disco: 9,5 cm. Peso: 60 grs. Créditos à autora.



Fig. 12: Tupu. MRA: n° de referência: 2684. Tamanho: 24 cm; Cabeça: 6,5 X 5 cm. Peso: 45,2 grs. Créditos à autora.

O uso de contas de pedra para fabricação de adornos era comum nas populações indígenas da região da Araucanía. O comércio de produtos têxteis, uma das funções sociais exercida pela mulher Mapuche, permitirá a troca das contas de pedra por contas de vidro. Os novos adornos de contas de vidro (as contas eram chamadas de “chaquiras”, “llankas”), contavam com peças forâneas, como os dedais (Fig.13), e adornavam especialmente as áreas do peito e cabeça. As joias de contas foram com o tempo incorporando tubos de prata em sua composição (Figuras 13 a 19). A técnica empregada para a feitura dos tubos é o laminado, que se segue pela dobra da lâmina de prata, e pelo encaixe ou soldagem das duas partes. Essa técnica não exige o gasto de grande quantidade de prata, nem o trabalho de decoração incisa, e é igualmente descrita como mais simples na atualidade, como coloca Celeste Paineipan (*retrafe*): “Yo empecé con calado, mucho tubo, forma, y ahora ya he evolucionado para hacer algo con volumen. Debemos ser poco los que hacemos con volumen porque es algo complejo”.

Ao longo do século XIX, as joias de tubos passam a ser substituídas por joias de calotas, contas e placas de prata, porém, por serem muitas vezes herdadas, as joias de tubos coexistiram com estas últimas (VON BENNEWITZ, 1997). Alguns dos formatos feitos em tubos foram depois feitos em placas, como o Sikil e o Trapelakucha (RECCIUS, 1984). As razões da substituição das contas de vidro pelas de prata são explicadas de várias formas, mas principalmente dado ao valor adquirido pela prata e pelo enriquecimento dos lonkos e ulmenes na metade do século XIX (VON BENNEWITZ, 1997).

Acredita-se que o uso dos Llankatu teria origem pré-hispânica, mas sem os tubos de prata incorporados, o Meñaque ou Runi Runi teria surgido depois e já com os tubos agregados (MIRANDA, 2015). O Llankatu da figura 14 pode ser facilmente confundido com o Meñaque ou Runi Runi da figura 13, as diferenças de terminologia e estilo variaram conforme a região. As joias de tubos se compõem basicamente de joias peitorais: Runi Runi/Meñaque, Llol-Llol (precursores dos Sikil e Trapelakucha), e os já mencionados Llankatu, Sikil e Trapelakucha de tubos (RECCIUS, 1984; MIRANDA, 2015). No registro histórico, se menciona o uso massivo de contas de vidro e de prata no século XIX, além da referência às joias de calotas (Ngtrowe – Fig. 21) usadas nos cabelos:

En dos hermosas trenzas divide su pelo, que entreteje con mil cuentecitas de vidrio, i con ellas ciñe su angosta frente a la manera de los tocados o turbantes de las mujeres de Asia. Mucha chaquira i cascabeles en el cuello i pecho, grandes prendedores de plata i brazaletes de chaquiras en los pies y brazos (DOMEYKO, 1846, p. 54 apud CAMPBELL, 2015, p. 636).

Os Llankatu (Fig. 14) e Meñaque (Fig.13) podem ser descritos como adornos usados amarrados no pescoço que caem sobre o peito, compostos por uma rede de contas coloridas, com

tubos de prata em seu entremeio, e que terminam em moedas, sinos ou dedais pendurados. O Llol Llol (Figs. 15 e 16) é uma joia peitoral, possuindo formatos diversos, se diferenciando do Sikil de tubos pelo número menor de tubos que contém, sua parte inferior é encerrada majoritariamente em sinos/campanas. O Sikil de tubos (Figs. 17 e 18) é também uma joia peitoral, antecedida pelo Llol Llol que apresenta um maior número de tubos em seu corpo e leva pendurado pingentes diversos, e não só em formato de sino. As placas inferiores no Sikil e Llol Llol podem trazer figuras antropomórficas, fitomórficas ou de outros tipos, sempre com fundo simbólico. O Trapelakucha de tubos (Fig. 19), ou não, se caracteriza pela presença de uma cruz simétrica em sua placa inferior. O Sikil da figura 18, possui em sua placa inferior e em seus pingentes imagens antropomorfadas que se conectam ao mito da “Deusa Machi”. Mora (2006) afirma que existe a lenda de que na região de Llancahue vivia uma Machi que era muito boa em suas curas, um dia lhe procuraram alguns *winkas*, mas ela negou auxílio e os ofendeu, por maldade eles cortaram seus braços com a intenção de matá-la, mas ela se curou com suas ervas e voltou ao ofício mesmo sem os membros; suas curas foram tidas como milagrosas e um prateiro passou a representá-la como uma figura feminina com os braços curtos, ou como um rosto com duas perfurações em forma de meia-lua ao lado. A peça caiu no gosto popular e passou a ser reproduzida nos pingentes e placas inferiores dos Sikil e Keltatuwe. A “Deusa Machi” é igualmente simbolizada por motivos fitomorfos, de plantas medicinais, em muitas placas (MORA, 2006). Pelo caráter semelhante, as demais iconografias contidas nos Llol Llol e Sikil de tubos serão melhores exploradas junto ao Sikil de placa, o mesmo será feito com o Trapelakucha de Tubos.

Nomeiam-se joias de calotas²³ às peças compostas por faixas de lã ou couro com semiesferas de prata incrustadas ou costuradas (MIRANDA, 2015). A técnica de produção desses objetos é a mais complicada dentre toda prataria Mapuche, o que explica seu desuso na primeira metade do século XX, como documenta Joseph (1928) e Reccius (1984). Para fazer o Ngtrowe (Fig. 21) ou o Traripele (Fig. 20), o *rütrafe* tinha que cortar discos de prata em lâminas finas, e com a ajuda de agulhas especiais transformar esses discos em semiesferas da mesma proporção, e por fim costurá-las ou encaixá-las nas faixas em questão (GATICA, 1977). Para peças como o Ngtrowe, que atinge grandes proporções, era necessária uma média de mil calotas. O Ngtrowe (Fig.21) é uma joia usada na cabeça, sendo sua base colocada na testa ou nuca e suas faixas amarradas nas tranças, que por vezes eram unidas no topo da cabeça a modo de turbante, como bem observou Domeyko (1846) na passagem citada. Muitas vezes, ou conforme a região, a peça foi chamada de Lloven e nas terminações das faixas se penduravam sinos, o que dava à joia grande sonoridade. Von Bennewitz (1997) acredita que o surgimento do Lloven tenha sido o ano de 1826, pela documentação histórica.

²³ Em espanhol: “joyas de casquetes”.

Já o Traripel (Fig. 20) consiste em uma faixa de lã ou couro com as semiesferas incrustadas, sendo amarrada ou abotoada no pescoço, geralmente acompanhado de uma joia peitoral (JOSEPH, 1928). Os desenhos formados pelas calotas em ambas as peças variavam consideravelmente, podendo ser: flores, modelos geométricos ou fileiras de semiesferas (GATICA, 1977).

O poder dessas joias, e especialmente do Ngtrowe, consistia em sua beleza e opulência, seja na quantidade de prata empregada, ou na dificuldade de elaboração. Evidentemente, somente retrafes especializados realizavam o trabalho, por isso, não era uma joia acessível a todos, portanto, denotava status. O brilho emitido pelas semiesferas em contato com a luz e a sonoridade - qualidade responsável por afugentar os espíritos ruins, segundo Cassel (2006) - das peças são fatores que provém proteção, funcionam como uma espécie de escudo para áreas vitais como a cabeça e o pescoço. Da mesma maneira que são zonas vitais, são as regiões do corpo que fazem a ligação com o mundo espiritual, assim, as partes mais importantes do corpo seriam: o coração, o estômago e a cabeça (WEVER, 2005).



Fig. 13: Meñaque/Runi Runi. MHN: n° de referência: 3-30869. Tamanho: 28 cm; Dedais: 1,7 cm; Tubos: 3,5 cm. Peso: 133,7 grs. Créditos à autora.



Fig.14: Llankatu. MRA: n° de referência: 2687. Tamanho 33 cm; Tubos superiores: 1,8 cm, Tubos inferiores: 3,7 cm, Moedas: 20 cent: 2 cm. Peso: 217,6 grs. Detalhe para moedas de 1929 à 1941. Créditos à autora.



Fig. 15: Llol Llol. MRA: n° de referência: 2698. Tamanho: 40 cm; Moeda: 2,2 cm; Tubos: 10 cm; Placa inferior: 6,5 X 4 cm; Sinos: 6 cm. Peso: 120,5 grs. Detalhe: possui moeda de 20 centavos sem data. Créditos à autora.



Fig. 16: Llol Llol. MRA: n° de referência: 2411. Tamanho: 30 cm; Tubos: 7 cm; Placa inferior: 6,5 X 6,5 cm; Sinos: 3 cm. Peso: 89,3 grs. Créditos à autora.



Fig. 17: Sikil de Tubos. MRA: n° de referência: 2648. Tamanho: 38 cm; Placa superior: 4,5 X 4 cm; Tubos: 8,8 cm; Placa inferior: 4,8 X 4,7 cm; Sinos: 4,3 cm. Peso: 92,9 grs. Créditos à autora.



Fig. 18: Sikil de Tubos. MCAP: n° de referência: 1209. Tamanho: 33 cm; Tubos e pedras: 21 cm; Figuras penduradas: 4 cm; Placa: 6,8 X 6 cm; Figura (cara): 1 cm. Peso: 156,5 grs. Créditos à autora.



Fig. 19: Trapelakucha de Tubos. MRA: n° de referência: 2656. Tamanho: 38 cm; Tubos: 10 cm X 0,5 cm; Cruz: 7 X 6,8 cm; Sinos: 5 cm. Peso: 106,4 grs. Observação: provavelmente rearranjo. Créditos à autora.

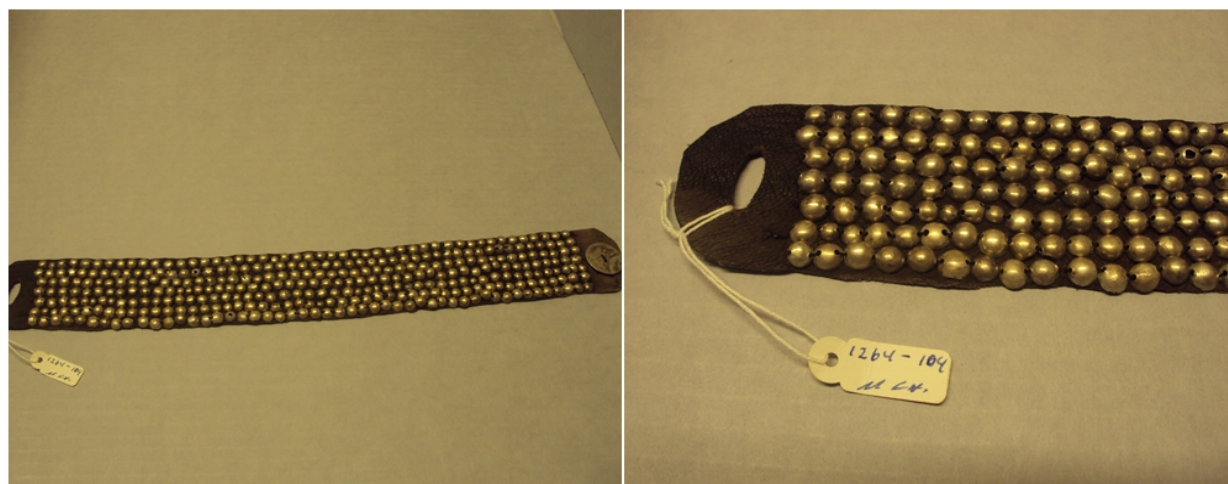


Fig. 20: Traripel. MCAP: n° de referência: 1264-104. Tamanho: 36,7 cm; largura: 4,4 cm. Não pesado. Créditos à autora.



Fig. 21: Ngtroe. MCAP: n° de referência: 1282-122. Tamanho total: 270 cm, larguras (parte superior e faixas): 7,5 e 2,2 cm. Não pesado. Créditos à autora.

No decorrer do século XIX ocorre uma mudança na orientação das joias. Alguns autores creem que o trabalho com a prata em grandes quantidades seja fruto desse período, por inspiração nas peças produzidas para a montaria. Acredita-se que as joias de correntes e placas só tenham se desenvolvido pelo fato dos prateiros terem aprendido as técnicas de fundição de grandes volumes de prata, como ocorria com os instrumentos equestres. O modelo dos elos (peças) das correntes encontradas nas joias seria intimamente associado ao sistema de sustentação das esporas chilenas, que foram adotadas pelos Mapuche (RECCIUS, 1984; VON BENNEWITZ, 1997).

O Trarilonko (Figuras 22 e 23) pode ser definido como uma joia composta majoritariamente por moedas amarradas em lã ou em elos (peças) de uma corrente, usada em torno da cabeça na altura da testa. Raras vezes no lugar das moedas são penduradas figuras antropomorfas, cruzeiros e sinos. As técnicas de feitura do Trarilonko são comumente a produção das peças da corrente de forma padronizada em moldes de barro (como documentou Joseph (1928) e o encaixe ou soldagem entre as várias partes. As moedas podem ser feitas pelo prateiro, ou podem ser colocadas moedas comuns no arranjo, quase sempre com o lado do condor para fora.

Na cosmovisão Mapuche, bem como em grande parte das cosmovisões andinas, as aves são animais auxiliares do voo xamânico, sendo os guias da/o *Machi* (LLAMAZARES, 2004). Os pássaros são vistos como mensageiros do bem ou do mal, funcionando como uma espécie de oráculo conforme seu canto e/ou comportamento. O condor é muito usado em nomes e sobrenomes Mapuche, sendo reconhecido por sua capacidade de ataque e valentia perante os inimigos (WEVER, 2005). De acordo com Montecino (1995), em algumas comunidades Mapuche as aves seriam espíritos dos antepassados, responsáveis por cuidar de seus parentes vivos.

Nas moedas ou nas peças da corrente são feitas decorações incisadas e ponteações, com motivos diversos. Nas terminações de alguns Trarilonko é comum a representação de uma concha de “ostiön” (*Argopecten Purpuratus*), que podem ser associados à população Mapuche costeira-lafkenche. Existe uma outra interpretação para a inserção desse tipo de concha, que seria o fato dela estar relacionada à moda das correntes das esporas criollas utilizadas na região no mesmo período. A moda seria, portanto, inserir a concha na terminação das correntes (VON BENNEWITZ, 1997).

Em termos espirituais, o Trarilonko reafirma a cerimônia do *nguillatún* (*gijatun/guillatún*), expressando a espiritualidade dos *lofche*, *rewe* e *ayjrewe* (*ayllarewe*)- unidades socio-políticas. O formato circular lembra grande parte da ritualística do *nguillatún*, que ocorre desta maneira. O Trarilonko seria, portanto, uma joia que indicaria linhagens e pertencimento territorial e comunitário, suas variações dependeriam desses quesitos:

Tiene un sentido de unidad, de pertenencia, en ella están incluidas todas las

famílias del *lof*²⁴ que tienen un mismo *tuwün*²⁵ y descienden de un mismo tronco familiar o *küpalme*, esto es fundamental para la definición de las formas del mismo así como de sus graficaciones, particular importância tiene en la expresión espiritual de los mapuche el *Füta El Mapu* (identidades territoriales) ya que determina también formas y uso del *xarilogko*, aquí se considera los *newen* que ahí viven y los elementos más característicos de esos territorios, todo esto se considera a la hora de construir un *xarilogko* (ANTINAO, 2011, p. 65. Destaques em itálico feitos pelo autor).

Como mencionado, as áreas de colocação das joias são em partes vitais do corpo, como peito, pescoço e cabeça, cumprindo funções de proteção. O *Kilkay* (Figura 24) pode diferir do *Trarilonko* por seu menor ou maior comprimento, por ser usado como colar ou peitoral e por vezes possuir sinos no lugar onde estariam as moedas. O *Kilkay* da figura 24 provavelmente remonta ao final do século XIX ou início do XX, por seu menor comprimento, já que de acordo com Von Bennewitz (1992), os *Kilkay* eram maiores que os *Trarilonko* antes do empobrecimento da população Mapuche, indo de ombro a ombro, e atingindo mais de 70 centímetros.



Fig. 22: *Trarilonko*. MCAP: n° de referência: 1127. Tamanho: 48 cm; Moedas: 2 cm. Não pesado. Detalhes: provavelmente infantil, as moedas datam entre 1880 e 1893. Créditos à autora.

²⁴ Clã, linhagem familiar que reconhecem como liderança um mesmo Lonko.

²⁵ Lugar de origem.



Fig. 23: Trarilonko. MCAP: nº de referência: 1625. Tamanho: 61 cm; Placas: 2,5 X 1 cm; Moedas: 1,8 cm; Peso: 210 grs. Créditos à autora.



Fig. 24: Kilkey. MRA: nº de referência: 2622. Tamanho: 53 cm; Peças corrente: 3,7 X 2 cm; Moedas: 2,7 cm. Peso: 200,4 grs. Créditos à autora.

O Sikil (figuras 25 à 30) foi a joia mais importante da segunda metade do século XIX (VON BENNEWITZ, 1997), e é a mais numerosa na presente investigação. É uma joia peitoral, arranjada em duas ou mais placas superiores, finalizada comumente por uma placa maior ou diferente das demais em seu estilo. As técnicas de produção são praticamente as mesmas do Trarilonko. Na placa inferior podem estar penduradas moedas, sinos, figuras antropomorfas, fitomorfas ou zoomorfas.

O Sikil da figura 25 vem acompanhado por um pequeno Punzón (ou Ponshon/Katawe), joia que traz uma releitura do Tupu, sua cabeça possui dimensões que variam entre o tamanho de uma cereja ao de uma laranja. No Tupu, só o *Nag Mapu* (parte terrestre, onde nos encontramos) é representado. Já no Punzón estão todas as partes do globo terrestre (*Wajontu mapu*): o *Huenu mapu* – terra de cima (céu), o *Nag Mapu*, e o *Minche mapu* – terra que não se conhece (mundo subterrâneo). O procedimento de confecção do Punzón consiste em martelar dois discos de prata de uma mesma dimensão até que se formem duas semiesferas que são soldadas para se unirem. Com objetivo de disfarçar a soldagem, é traçada ou adicionada uma faixa metálica no meio da esfera (ANTINAO, 2011). Na parte superior deste Sikil está representada a flor do canelo ou foye (*Drimys Winteri*)²⁶, árvore sagrada Mapuche, que simboliza o elo do cosmos com a terra, além de possuir vários usos medicinais e ser a árvore da qual provém a madeira do *Kultrín*. Essa flor está bastante associada às Machi e aparece com variações em seu desenho, como na figura 29. Outras flores e plantas (algumas vezes medicinais) comuns na iconografia Mapuche são: o copihue (*Lapageria rosea*), o maqui (*Aristotelia chilensis*) e o chilco²⁷ (*Fuchsia magellanica*) (WEVER, 2005). Os pingentes do Sikil da figura 29 parecem exprimir essa última planta, porém podem ainda ser figuras antropomorfas ou uma espécie de mão.

Cassel (2006) acredita que a peça da figura 25 não seja um simples Sikil, mas um Rawao ou Tralaltralal, a última invenção dos retrafe no século XX, cujo desenho sintetiza a evolução da prataria Mapuche. Sua simbologia remeteria aos princípios ordenadores, à fertilidade e proteção. Pela falta de outras referências a respeito da joia, ela foi aqui classificada como um Sikil, porém não se descarta a possibilidade de que a autora esteja correta.

É comum o aparecimento de rostos nas placas inferiores e superiores nos Sikil, como no caso das figuras 26 e 28, representando as forças e energia geradoras da vida (família de deuses primordiais) e também a alma dos antepassados (ANTINAO, 2011; MIRANDA, 2015). O Sikil da figura 26 carrega a divisão quaternária do mundo em sua placa inferior. Os pingentes do Sikil da figura 28 possuem formato de peixe, indicando possível relação com a zona costeira. Esses peixes têm em seu corpo o formato oval, como um ventre grávido ou um ovo, sinal de abundância e

²⁶ Planta/Árvore natural do Chile e Argentina, que no Brasil possui os nomes populares de: “Casca-de-anta” ou “Paratudo”.

²⁷ A planta é conhecida no Brasil como “Brincos-de-princesa”.

fertilidade (CASSEL, 2006). As figuras de sua placa inferior remetem provavelmente à linhagens familiares. Em outros casos, figuras humanas podem remeter a espíritos antepassados, a deuses e às entidades da natureza. Ademais da concha de “ostiön” na parte superior, o Sikil da figura 27 tem em suas moedas o desenho de uma aranha, ligada ao ofício de tecelã. Na tradição Mapuche, a aranha se relaciona ao tecer, tanto dos fios, quanto da própria vida e à deidade Llalin/Lalen Kuse:

Se enseñaba a los niños – particularmente a las niñas – que agarraren sin temor a las arañitas y se las pasaran por sus manos. Con esto serían más rápidas para realizar sus trabajos, tendrían mayor habilidad, especialmente en las labores del hilado y en el tejido a telar. En verdad, y aparte de ser outro caso de magia homeopática, aquí subyace una suerte de imitación totémica de la conducta mítica de la Lalen Kuse, “la Divina y Sabia Araña”, la que tejíó la hebra de la vida primordial y le enseñó a las primeras mujeres esse arte mayor de tejer una tela para el abrigo y protección de sus hijos, pero también para envolver y atrapar lo ilusorio de la existencia, particularmente la fantasía masculina. Por tanto, para la mujer se trata de un don com un peligroso doble fondo (MORA, 2006, p. 111).

Os Sikil das figuras 30 e 31 são um caso curioso. Estavam em caixas separadas, porém por sua semelhança, estado de conservação e diferença em relação às outras peças é quase seguro o fato de terem sido feitos pelo mesmo retrafe na mesma época, talvez até ao mesmo tempo. Ambos apresentam figuras antropomorfas em vez de placas inferiores, e dada a sua diferença parecem ser joias que pertenceram a um/uma Machi, ou Kalku.

Conforme Antinao (2011), o Sikil (que ele chama de *süküj*) expressa o conceito Mapuche de relação entre a vida, a morte e a reencarnação. Composto majoritariamente por quatro placas:

- 1) A primeira mostra a caminhada do ser humano antes de chegar à vida na terra, decidindo no *Wenu Mapu* (céu, espaço onde se criam e multiplicam os espíritos) como será sua vida, qual será sua função e se preparando para o nascimento;
- 2) A segunda placa é a da vida na terra, acredita-se que após a morte a alma passa um tempo visitando os lugares conhecidos e vistos, para então entrar no plano espiritual;
- 3) A terceira placa é a do *Püjü Mapu*, espaço espiritual no qual as famílias e parentes falecidos se encontram, até completar uma linha geracional inteira;
- 4) A quarta placa seria a do *Agka Wenu* ou *Ragiñtu Wenu*, espaço espiritual dedicado à purificação da alma antes do início de um novo ciclo, dessa placa saem os pingentes que tem em seus desenhos a correspondência ao *tuwün* da família, remetendo também aos ancestrais.

Todo esse processo de morte e reencarnação leva aproximadamente quatro gerações para acontecer, ou seja, de 80 à 120 anos, o que explica a ação auxiliadora das almas dos antepassados para com os seus que ainda estão encarnados. Durante esse tempo de transição entre a vida terrena e

a reencarnação, a alma, estando em outros planos, tem condições de interceder por seus parentes ainda vivos na terra.

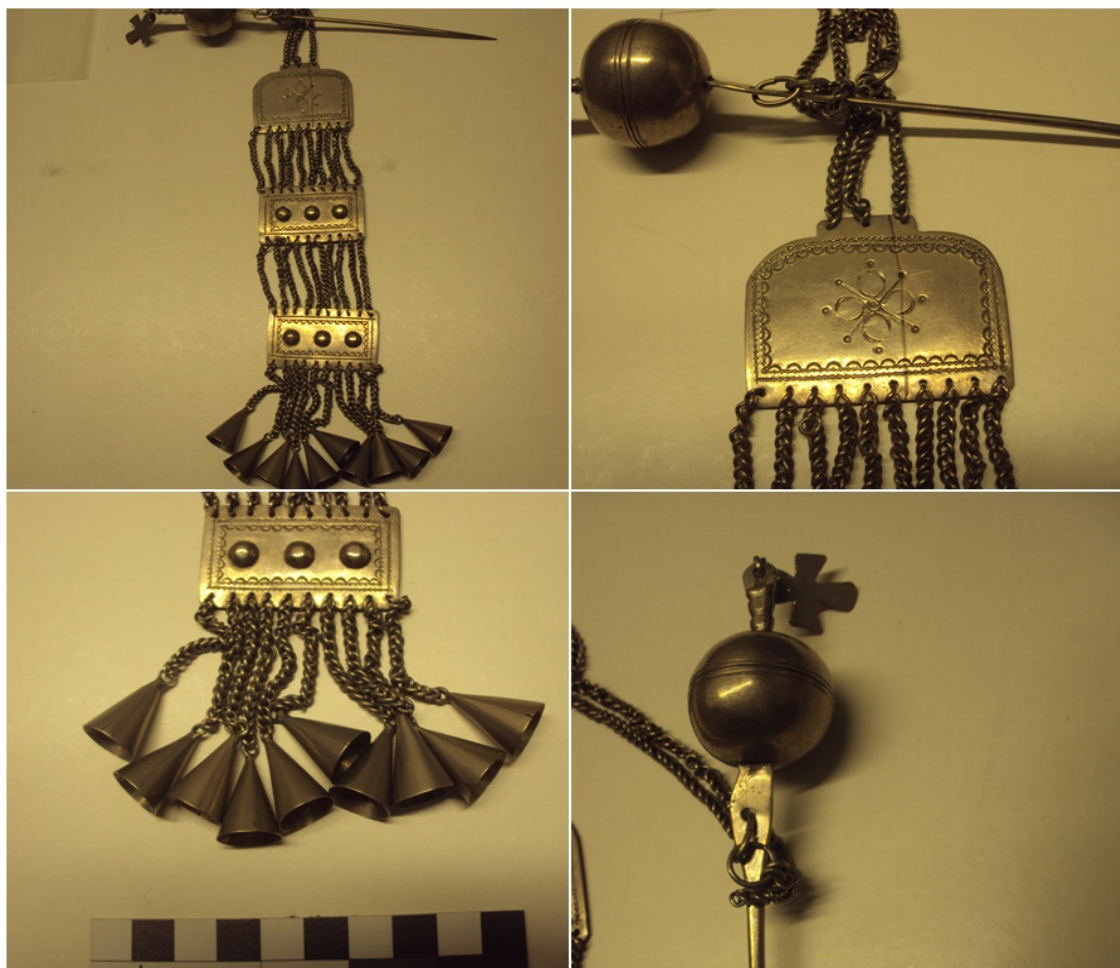


Fig. 25: Sikil. MCAP: nº de referência: 1236. Tamanho: 21cm; Placas: 5 X 2,8 cm; Parte superior: 5 X 3,4; Sinos: 2,5 cm; Peso: 135,5 grs. Detalhe: acompanha Punzón (19 cm). Créditos à autora.



Fig. 26: Sikil. MHN: n° de referência: 3-33301. Tamanho: 33 cm; Placa superior: 6,8 X 5 cm; Placa meio: 6,9 X 5,7 cm; Placa inferior: 13,5 X 9,8 cm; Sinos: 4,4 cm. Peso: 280 grs. Créditos à autora.



Fig. 27: Sikil. MRA: n° de referência: 2419. Tamanho: 30 cm; Placa superior: 3,5 X 2,5 cm; Peça corrente: 3 X 2,5 cm; Placa inferior: 4 X 4 cm; Moedas: 1,5 cm. Peso: 51,7 grs. Créditos à autora.

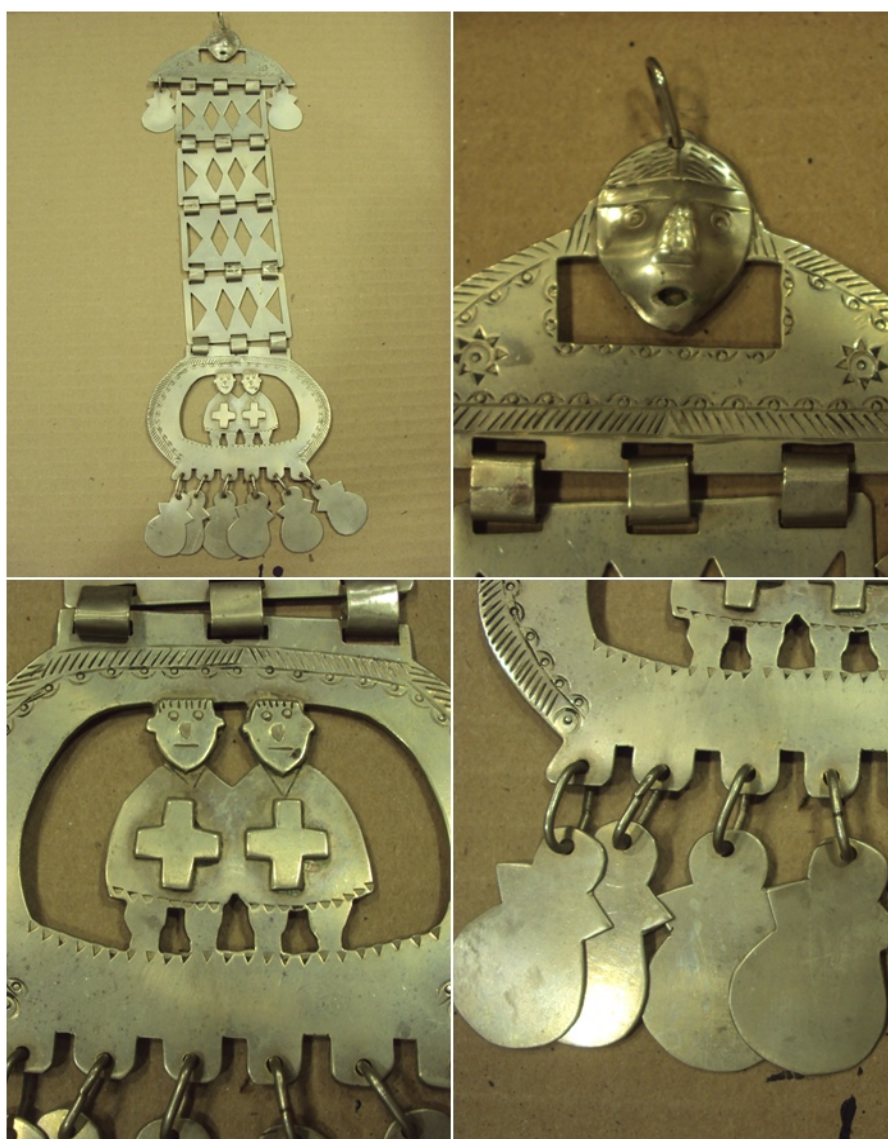


Fig. 28: Sikil. MRA: nº de referência: 2628. Tamanho: 33 cm; Placa superior: 9,3 X 4,8 cm; Placa corrente: 5,5 X 3,8 cm; Placa inferior: 9,5 X 7 cm; Figuras: 3,2 X 2 cm. Peso: 195,8 grs. Créditos à autora.



Fig. 29: Sikil. MRA: nº de referência: 2631. Tamanho: 34 cm; Placa superior: 6,6 X 5 cm; Placa corrente: 5 X 4 cm; Placa inferior: 8,5 X 6,8 cm; Figuras: 4,5 X 4,1 cm. Peso: 195,8 grs. Créditos à autora.



Fig. 30: Sikil. MRA: nº de referência: 2654. Tamanho: 22 cm; Placas: 6,5 X 1, 5 cm; Figura: 7 X 2 cm; Moedas: 1 cm. Peso: 38,7 grs. Créditos à autora.



Fig. 31: Sikil. MRA: n° de referência: 2640. Tamanho: 25 cm; Placas: 8,3 X 2 cm; Figura: 6 X 2,7 cm; Moedas: 1 cm. Peso: 55,9 grs. Créditos à autora.

O Trapelakucha é, da mesma forma que o Sikil, uma peça peitoral que pode ser feita por duas ou mais placas, bem como por correntes, sendo terminada em uma cruz simétrica com distintas alterações. Seu surgimento é posterior ao do Sikil e remete ao vale central da Araucanía, se espalhando depois por todo território.

Sua simbologia está associada à divisão quaternária de mundo, a corrente seria o elo da terra com as divindades superiores (CASSEL, 2006; MIRANDA, 2015). O modelo de suas correntes está correlacionado aos arreios dos cavalos desenvolvidos no mesmo período. De sua cruz se suspendem moedas, sinos e outros desenhos. Segundo Palombo (1995) a cruz foi o motivo mais comum na prataria Mapuche pampa e suas origens estariam justamente na cruz andina e mesoamericana, cujos sentidos aludem aos quatro quadrantes, às forças naturais e não à cruz cristã como postulou Joseph (1928).

O Trapelakucha da figura 32 possui em sua parte superior uma concha de ostión, e de sua cruz caem “*pillanes*” (espíritos ancestrais) - provavelmente femininos. O Trapelakucha da figura 33 tem sua cruz diferenciada. Nas figuras 34 e 35, as cruzes, além dos formatos não convencionais, possuem os citados rostos humanos. Na figura 34 aparecem os círculos territoriais e alguns deles têm a forma de sol (*Antu* em mapudungun). O Sol poderia ser associado tanto ao poder do astro que por si só já é grande, quanto à divindade, assim como serve para designar algumas linhagens familiares. No Trapelakucha da figura 35 novamente o foye é adicionado, dessa vez em todas as placas, o mesmo ocorre no da figura 36, cujos pingentes remetem aos já mencionados peixes.



Fig. 32: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1167-007. Tamanho: 31,3 cm. Largura: 6,5 cm. Não pesado. Créditos à autora.



Fig. 33: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1173-13. Tamanho: 28,5 cm; largura: 6,8 cm. Peso: 65 grs. Créditos à autora.



Fig. 34: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 11840-24. Tamanho: 26,5 cm; largura: 5,8 cm. Peso: 60 grs. Créditos à autora.



Fig. 35: Trapelakucha. MRA: n° de referência: 2620. Tamanho: 30cm; Placa superior: 3,4 X 3,4 cm; Placa meio: 6 X 3,5 cm; Placa inferior (cruz): 9,2 X 8,5 cm; Figuras: 3,5 X 2,2 cm. Peso: 102 grs. Créditos à autora.

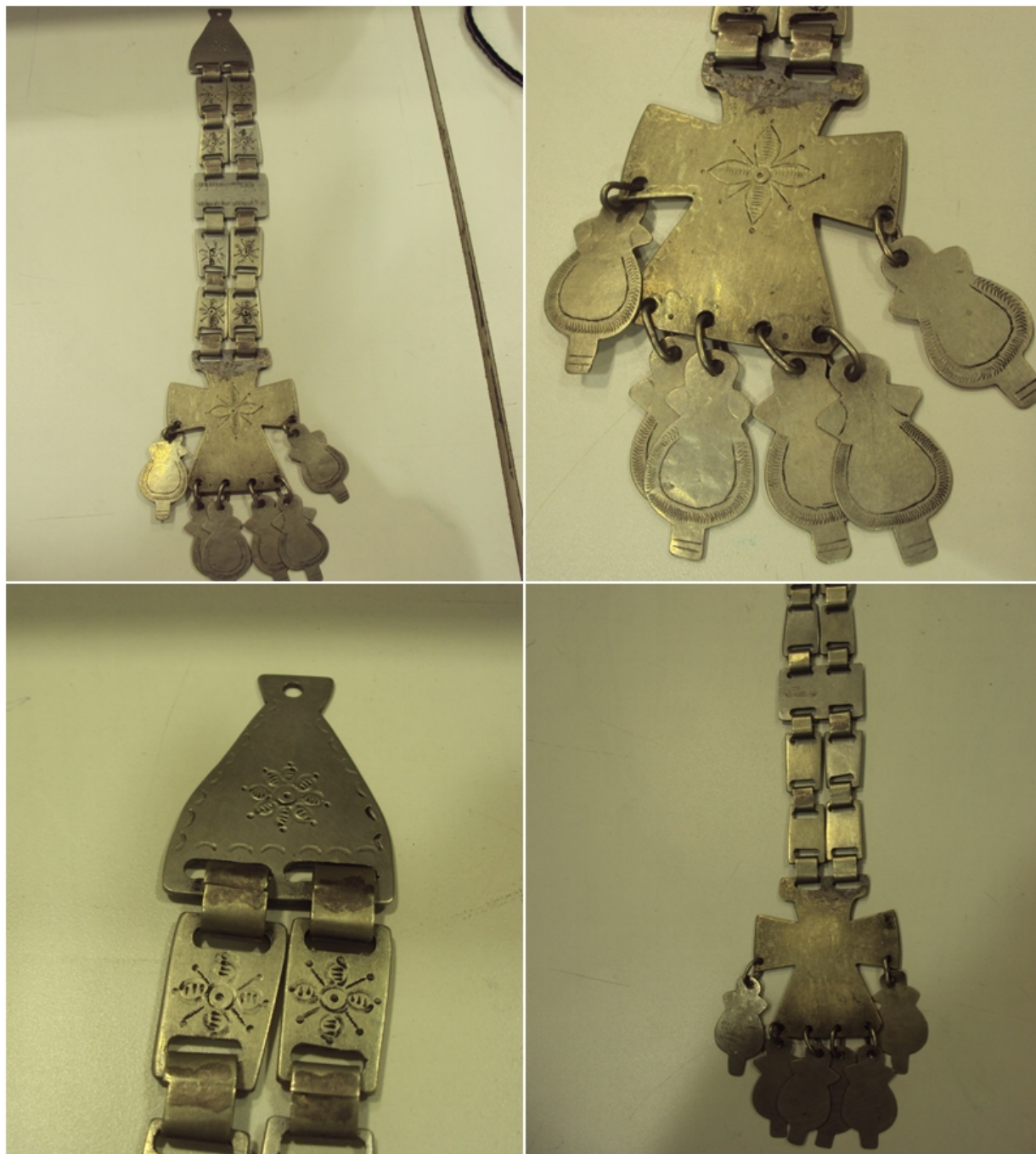


Fig. 36: Trapelakucha. MRA: n° de referência: 2690. Tamanho: 29 cm; Placa superior: 4 X 3,2 cm; Peça corrente: 2,4 X 1,4 cm; Cruz: 5,9 X 5,4 cm; Figuras: 3,8 X 2 cm. Peso: 108,2 grs. Créditos à autora.

O Keltatuwe, joia peitoral que teria surgido em Cautín (MIRANDA, 2015) no fim do XIX, começo do XX, é hoje a mais usada entre os Mapuche acompanhado dos Chaway. E por isso é a mais abordada entre os estudiosos da prataria, tendo interpretações diversas sobre suas partes, porém coincidindo em que a joia seja uma espécie de síntese do mito de criação Mapuche.

A joia é uma espécie de “evolução” dos Sikil e Trapelakucha, apesar de muitos ainda a denominarem por esses dois nomes, e ainda por Prendedor Akucha. Sua terminologia dependerá da região. Sua placa superior contém duas aves em simetria axial, ou uma águia bicéfala. As aves podem ser feitas de diversas maneiras. Dessa placa superior pendem três correntes que levam a uma placa inferior na maioria das vezes trapezoide. Quase sempre são finalizadas por moedas, mas pode ocorrer o uso de outros pingentes.

Para Montecino (1995), o Keltatuwe (que ela nomeia como Trapelakucha), as aves na placa superior referem-se a espíritos de parentes falecidos que cuidam de seus familiares para a continuidade do povo Mapuche. As flores comuns nas placas inferiores seriam figurativos de fertilidade e do poder curativo da mulher ou da *Machi*, uma vez que na maioria das famílias Mapuche o conhecimento das plantas medicinais recai sobre a mulher.

Novoa (2011) caracteriza o Prendedor Akucha como a joia que recopila a cosmovisão da etnia. Os pássaros da placa superior seriam os “condores do sol”, habitantes do céu que foram responsáveis pela fundação dos Mapuche. Desse céu se desprendem três correntes, que significam os vínculos vitais e transcendentais com o mundo de baixo e com a mãe terra (placa inferior). Os pingentes indicariam as almas e espíritos das linhagens Mapuche.

Antinao (2011) dá a interpretação mais completa sobre os significados filosóficos espirituais da joia. Conforme o autor, a placa superior expressaria a ideia de como aparece a vida na natureza. A simetria, a dualidade e a paridade seriam princípios básicos da vida, por isso são colocados nessa placa. As aves ou moscas podem voar tão alto em direção ao cosmos e demonstrar o infinito do universo. As caras nas placas superiores simbolizariam a deidade *Elmapun*, a energia cósmica dual, hermafrodita que deu ordem ao universo. Também está representada nessa placa a história de criação da vida humana, na qual a mulher foi feita a partir de uma estrela primeiro que o homem, constituindo-se no canal da vida. As incisões da placa superior no centro remetem ao canal de onde entra a vida, as incisões abaixo, próximas dos pés dos pássaros aos *tuwün*, os locais de origem e as figuras que pendem dessa placa não são *pillanes* simples, mas os *püjü*, mulher e homem fundadores da família. As três correntes, além de serem o elo entre os mundos natural e espiritual, constituem na subordinação que os Mapuche tem em relação aos *newen*, forças e deidades reguladoras da vida, as correntes serviriam, portanto, para lembrar da necessidade do *ad mapu*, bom comportamento e respeito à natureza e às energias cósmicas. A placa inferior significa a vida na terra, nela os *rütrafe*

inserem elementos do pertencimento familiar e territorial da cliente, porém podem conter rostos que corresponderiam às deidades reguladoras da vida e do povo Mapuche (*Günemapun e Günechen*). Os semicírculos estampados nessa placa equivaleriam ao número de famílias participante de um mesmo *rewe*. Os pingentes da placa inferior teriam a marca do *tuwün* da família, e o número de pingentes equivaleria à quantas famílias a portadora da joia está ligada.

O Keltatuwe da figura 37 difere dos demais por ser composto por correntes finas e ter placas em seu meio, o que indicaria ser uma joia pertencente a uma *Machi* de acordo com Antinao (2011), Miranda (2015) e Aukan, pois a placa central seria uma metáfora ao fato da *Machi* se conectar com os dois mundos, as aves da peça são bem desenhadas e na placa inferior há um rosto e motivos fitomorfos. Dos entrevistados, Aukan foi quem mais comentou acerca da simbologia do Keltatuwe, brindando uma interpretação muito semelhante à de Antinao (2011):

Una cosa super sencilla, en el Keltatuwe por ejemplo, esta perforación, para nosotros nuestra divinidad es Gnechén (Günechen), eso es Diós, esa perforación. O lleva como una mascarita también eso es lo mismo. Si lo preguntas a un Mapuche te va a decir lo mismo, a un retrafe te va a decir lo mismo. **Entonces la carita es siempre la representación de Diós?** Claro, cuando están puestas aquí arriba, cuando van en otros lugares son espíritus igual. Entonces sabemos entre los viejos que es eso, y hay que transmitir a los más jóvenes, porque dicen que es otra cosa, como una unión porque quedan justo debajo del cuello del pajarito o algo así, lo que no es, parece que sí, a lo mejor sí, pero para nosotros tiene otro significado. Por ejemplo lo mismo ocurre con estos dos canales, y estos dos canales hacía abajo, siempre lo va encontrando en el Trapelakucha, tienen como raya o algún significado que va bajando, estos son los ríos de conexión de la vida de nosotros, nosotros creemos en las aguas, nosotros pensamos de que cuando vamos a morir, vamos a cruzar un estrecho de agua y alguien nos va estar esperando al otro lado (...) Lo mismo ocurre en la joyería, hay muchas mujeres que dicen “no yo quiero un Keltatuwe o un Trapelakucha amarrado en el medio” no sé si has visto algún en un museo? Los que tienen una cadenita, ese es un Keltatwe propio de una machi.²⁸ (As partes em negrito são as perguntas feitas pela presente autora).

O Keltatuwe da figura 39 possui em seu pingente e placa inferior um signo semelhante a um inseto. À primeira vista parece ser uma aranha, o que a casaria com o ofício de tecelã e os demais atributos especificados nas páginas anteriores; por outro lado, o desenho pode representar uma mosca/abelha, tendo distintos significados. De acordo com Cassel (2006) a figura tem uma série de variações em seu estilo, e seu nome é *Alwe*, uma mosca azul ou ave de alto vôo que encarna um antepassado recente e bons espíritos. Wever (2005), crê que um inseto seja na verdade uma abelha que produz um mel medicinal e faz sua colmeia de barro, de modo diferente das abelhas apis, por exemplo. O termo correto para esse inseto seria *Dullñ*, e teria vínculos com as tarefas femininas de cuidado aos enfermos e de produção dos vasos de cerâmica.

²⁸ Trechos da entrevista realizada com Juan Kaniwan Katalán (Aukan Tripantu). Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.



Fig. 37: Keltatuwe. MCAP: nº de referência: 1207. Tamanho: 19 cm; Placa superior: 7,5 X 3,5 cm; Placa inferior: 3,2 X 2,4 cm; Placas meio: 2 X 1,2 cm; Cruzes: 2,2 X 2 cm. Peso: 85 grs. Créditos à autora.



Fig. 38: Keltatuwe. MCAP: nº de referência: 1200. Tamanho: 20 cm; Placa superior: 8,2 X 4,9 cm; Placa inferior: 7 X 4,5 cm; Figuras: 2,5 X 2cm; Peça corrente: 2 X 1 cm; Moeda 2 cm. Peso: 147 grs. Detalhes: Feita de três moedas derretidas, soldada com estanho, possui agulha de ferro (informações dadas por Andrés Rosales). Créditos à autora.



Fig 39: Keltatuwe. MCAP: n° de referência: 1196-11. Tamanho: 28 cm; Placa superior: 10 X 5 cm; Cruz: 3 X 2,5 cm; Peça corrente: 2,5 X 1 cm; Placa inferior: 11 X 6 cm; Moedas: 2 cm. Peso: 289 grs. Créditos à autora.



Fig. 40: Keltatuwe. MRA: nº de referência: 1. Tamanho: 27 cm; Placa superior: 11 X 6,5 cm; Placa inferior: 10,5 X 6,5 cm; Peças corrente: 2,6 X 1 cm; Moedas: 2 cm; Cruz: 2,5 X 2 cm. Peso: 195,3 grs. Créditos à autora.

Além da escala evolutiva, há como separar as joias com base em outros critérios. Segundo Antinao (2011), as joias podem ser divididas da seguinte maneira: joias com bases filosófico espirituais (Keltatuwe, Trarilonko, Kilkay, Sikil, Punzón e Tupu); joias que tem como base a localização social dentro e fora dos *lofche* (Chaway, Xariküwu, Xarihamuh, entre outras); e joias que tem como eixo a dimensão sociopolítica da sociedade Mapuche (Mates, anéis, fivelas, entre outras). As joias fabricadas nesse último aspecto se baseiam nas estratificações sociais e no poder dos *lonko* e *ulmenes* dentro dos *lofche*, *rewe* e *ayllarewe*. Como a organização social Mapuche é patrilinear, as joias sempre portariam os emblemas do pai ou do marido da usuária. Além das dimensões mencionadas, as joias também podem se dividir conforme o território, exemplo: joias propriamente *lafkenches* ou *pewenches*.

Além das peças “clássicas” da prataria Mapuche, como as apresentadas acima e também no caso do Chaway, outros objetos de prata foram produzidos, como cuias de mate, cachimbos, pentes, prendedores. Nestes, as decorações e estilo seguem a mesma orientação simbólica das demais joias. O prendedor da figura 41 alude a uma imagem antropozoomorfa, parecida a uma coruja, que na mitologia Mapuche significaria um *Chonchón*, bruxa/o (*Kalku*) que se transfigura em uma ave para fazer maldades (CASSEL, 2006). Outra possível interpretação para a figura é a de um condor, que teria uma conotação totalmente distinta à do *Chonchón/Choñchoñ*. O cachimbo da figura 42 tem como característica principal a figura masculina, muito parecida às encontradas em placas dos Sikil.

Os *Chaway* são brincos que frequentemente possuem a forma de meia lua (ou de semicírculo), mas que podem assumir outras aparências, como de flores ou outros formatos (Figura 45). De acordo com Antinao (2011), e pelo que foi conversado com a Machi Mercedes, o *Chaway* carrega a simbologia da região de onde veio a sua portadora (*tuwün*). É a primera joia que a mulher recebe em sua infância, na cerimônia de *Katan Kawin/Katán Pilún/Chilken*, podendo ser no momento de nascimento ou nos primeiros anos de vida (MORA, 2006; MONTECINO, 1995). Ao longo da vida, a mulher poderá trocar o brinco conforme seu estado civil, quantidade de filhos, ou fase da vida. Celeste comentou sobre sua cerimônia de *Katan Kawin*, e Magdalena sobre como recebeu seu primeiro *Chaway*:

Yo sigo la tradición fiel, y claro la gente prefiere más los Chaway. Los Chaway, son los aros, y los aros son los más importantes porque es lo primero que te regala tu abuelita o alguien de la familia, y ahí hay un rito muy bonito que mi abuela a los 5 años me vino hacerme del campo. Y vino con la tradición, trajo un cordero, yo no entendía mucho la verdad, en ese momento. Pero hoy me doy cuenta de la importancia del rito que se llama *Katan Kawin* y tu abuela te perfora la oreja con un akucha, akucha es aguja, este es un Punzón akucha, Trapelakucha, Sikilakucha, todo lo que es akucha, es aguja. Es una palabra española mapuchizada. Y esa es mi marca también. Entonces vino mi abuelita, en ese día, me acuerdo que era un año no Mapuche, solstício de invierno, que en 24 de junio era un día muy soleado, me

acuerdo de mucha luz, mucho sol, un sol hermoso en pleno invierno acá, me acuerdo que era temprano, llegó temprano, sacó una aguja de su delantal y me perforó la oreja, después en la tarde mataron el cordero, lo comimos, lo que se hacía siempre en realidad. Para mí, ese momento lo viví como algo más, algo normal, no le daba la importancia que le doy ahora, que recordé y digo: ella me está traspasando su kimún, su poder através de las joyas, porque no es común hacerlo en el siglo XX, siglo XXI, acá las tradiciones se perdieron absolutamente.²⁹

Algunas de plata, muy poquitos, la mayoría de alpaca. Pero los Chaway que llevo ahora son de plata, me lo regalaron hace mucho tiempo, y siempre los uso, pero tengo otros más grandes que uso en las ceremonias, que son de alpaca, pero con los ganchos de plata porque tengo alergia. Cuando me abrieron las orejas fue con aros de oro, entonces cuando me cambiaban a otros me daba alergia, después encontré la plata y ahora siempre plata. **Y estos aros que llevas, tienen algún significado simbólico o espiritual?** No lo sé, me lo regalaron para un cumpleaños, me lo regaló una papai (abuelita), hace como diez años. Como no son tan pesados los uso a diario. **Crees que usar la platería sea un instrumento de resistencia y identidad Mapuche?** Sí, y también de protección. De identidad, porque todos los Chaway tienen un significado, si eres soltera, si eres casada, cuando nuestras niñas les llega la menstruación hay toda una ceremonia que se realiza. Y de resistencia porque igual que todo, a partir de la platería, del telar, porque ahí nosotros decimos cosas y se han mantenido através del tiempo, se ha traspasado ese conocimiento a lo largo de la historia. **Y cual es la diferencia entre la joya que lleva una mujer soltera, y una que lleva una mujer casada?** Por ejemplo, los calados, o una lunita, dos lunitas, la casada son una y la soltera dos, o al revés, algo así, no me acuerdo bien.³⁰

Abaixo, após as figuras 41 à 46, estão sintetizadas em uma tabela algumas das iconografias comentadas no decorrer dessa análise.

²⁹ Trecho da entrevista realizada com Celeste Paineipan. Data: 24/02/2016. Santiago, Chile.

³⁰ Trecho da entrevista realizada com Magdalena Chicahual Quilaman. Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.



Fig. 41: Prendedor. MRA: nº de referência: 2706. Tamanho: 13,5 (asas) X 12 cm (tronco). Peso: 62,3 grs. Créditos à autora.



Fig. 42: Cachimbo. MRA: nº de referência: 2669. Tamanho: 21 cm; Recipiente de fumo: 4 cm; Boca: 3,3 cm. Peso: 65,1 grs. Créditos à autora.



Fig. 43: Chaway. MRA: nº de referência: 2677. Tamanho: 4 X 3,5 cm. Peso: 5,2 e 5,1=10,3 grs. Créditos à autora.



Fig. 44: Chaway. MRA: nº de referência: 2678. Tamanho: 5,8 (altura) X 5,5 cm (largura). Peso: 10,6 e 10,8 grs; par: 21,4 grs. Créditos à autora.



Fig. 45: Chaway. MRA: n° de referência: 2707. Tamanho: 3,5 cm; Cruz: 2,5 X 1,5 cm. Peso: 23,3 e 22,4=45,8 grs. Créditos à autora.



Fig. 46: Chaway. MRA: nº de referência: 2708. Tamanho: 6,2 X 5,7 cm. Peso: 17,8 e 14,7=32,5 grs. Créditos à autora.

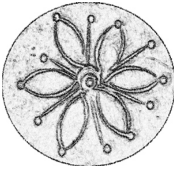






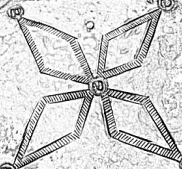

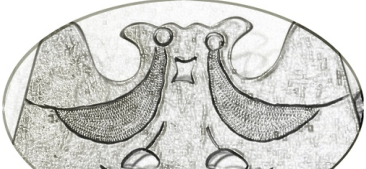
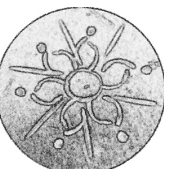




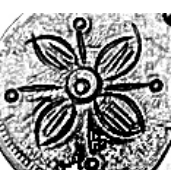




Variações nos motivos fitomorfos. Em especial o do canelo/foye. Relação com ervas sagradas e medicinais.	Variações nos motivos de insetos: mosca, abelha e no de aranha. Relações com ofícios de tecelã e ceramista.	Motivos variados de identificação territorial, visão quaternária e pertencimento a linhagens familiares.	Variações no motivo antropomorfo Relação com espíritos ancestrais, forças da natureza e divindades.	Variações na representação de aves simétrica nas placas superiores e inferiores do Keltatuwe. Relação com os princípios duais, e com os poderes das aves de transitar entre ambos os mundos (natural e espiritual).
				
				
				
				

Tabela 2: Síntese simbólica iconográfica. Programa usado: Photoscape, filtros: Colored Pencil e Afinar.

Uma das indagações frequentes entre os estudiosos da prataria Mapuche é quando e quanto as joias eram utilizadas nos séculos passados. Pelas fotografias do século XIX, supõe-se que seu uso tenha sido diário. No Anexo II se encontram duas fotos datadas do fim do século XIX e começo do XX, na primeira delas algumas mulheres Mapuche estão sentadas no terminal ferroviário de Temuco com joias como Trarilonko e Keltatuwe, indicando que a utilização das joias era algo comum em viagens, ou no comércio local. Já na segunda foto há um grupo de mulheres e crianças Mapuche distraídos nas tarefas diárias, na cena quase não aparece nenhuma joia, com exceção do que parece ser um Trarilonko. Por consequência, há a probabilidade de que a prataria fosse posta somente em ocasiões especiais, como acontece hoje, e diante de *winkas* que poderiam ser uma ameaça à família da portadora, assim esta protegeria a si e aos seus demais com as joias (WEVER, 2005).

A profanação de tumbas por mercenários se tornou comum no século XIX, e fez com que os hábitos funerários Mapuche mudassem. Antes, grande parte das joias era enterrada com sua dona, mas com os saques, somente os anéis eram mantidos nos defuntos. As demais peças eram excluídas do enterramento, chegando-se ao ponto de fazerem-se réplicas das joias em madeira. Esse excesso de saques se insere no contexto do despojo de terras a partir de 1880. Muitos estrangeiros passam a se interessar pelas joias como algo exótico e a comprá-las, o que gera uma onda de profanação com o objetivo de venda dos objetos para os forasteiros (CHÁVEZ, 2013). O motivo para que os anéis fossem enterrados com a pessoa falecida é a crença de que a própria essência, a própria alma, estaria contida nele³¹ (WEVER, 2005). Essa mudança de hábito fez com que formasse a tradição da herança das joias. As filhas ou netas da falecida rearranjavam as peças para torná-las mais modernas. É frequente a montagem de Trapelakuchas ou Sikil com a placa superior do Keltatuwe (ANTINAO, 2011; VON BENNEWITZ, 1997).

Dada a quantidade de símbolos nas joias que são carregadas pela mulher, seu corpo passa a ser um suporte da manutenção da identidade Mapuche, e como consequência, da resistência. Ao usar as vestimentas tradicionais, como o chamal e o *trariwe* (cinto de tecido com símbolos variados), bem como as joias, o corpo da mulher expressa os discursos míticos e a cosmogonia Mapuche, passando a ser um espaço: “ (...)de residencia de las fuerzas cosmogónicas y génésicas; hogar en donde habita simultáneamente la naturaleza y la cultura, los mitos y los ritos (...) sentidos y prácticas que dan permanencia a la etnia” (MONTECINO, 1995, p.39-40). A prataria também esteve/está presente nas cerimônias que marcam o percurso da vida da mulher, como o já citado caso do *Katan Kawin*, nos *Machitúns* e algumas rogativas (MORA, 2006).

É importante relembrar que era comum até o início do século XX que as famílias Mapuche

³¹ Como comentado na introdução, essa seria uma das razões para a escassez de anéis nas coleções dos museus.

fossem poligâmicas. Os tantos símbolos de fertilidade enxergados por Cassel (2006) podem ter relação com esse fato. Visto que a economia Mapuche era baseada no quantitativo, ou seja: no número de esposas ou filhas, no número de filhos, genros ou outros homens que servissem a um *Lonko* (cacique); era natural que se desejasse ser fértil. Um homem rico geralmente contava com: várias esposas que confeccionavam produtos comerciáveis (têxteis, produtos agrícolas); várias filhas que ao se casarem receberiam uma espécie de dote do marido (o noivo era obrigado a pagar para se casar, esse pagamento iria direto para o pai da noiva); e vários filhos que lhe ajudavam nas tarefas pecuárias e nos *malones*. Além do resto da rede de relações e influência que obtinha por esses contatos. A mulher deveria, portanto, ser fértil para brindar o marido com mais riqueza.

Sobre a utilização de joias por homens, o fato é descrito por Aldea (1902 apud CAMPBELL, 2015), Mac Cann (1847 apud PALOMBO, 1995) e Gay (1854 apud MIRANDA), os dois primeiros comentam acerca do uso de brincos de prata por alguns homens, e o último sobre o Trarilonko. Esses brincos, de uso de ambos os sexos, diferiam dos exclusivamente femininos, por terem o formato de argolas com decoração globular, serem mais simples e mais leves, semelhantes aos do Complexo El Vergel. Sua inclusão no registro arqueológico como um adorno Mapuche é recente, bem como a consideração do uso masculino (REGUEIRO & GUERRA, 2016). Apesar desse uso, as maiores ostentações dos homens estavam na prataria contida em seus cavalos e mulheres. Nos acessórios de montaria, a predileção era por peças de grandes dimensões e com clara influência hispânica (VON BENNEWITZ, 1997). Essa ostentação nasce como fruto da colonização e da economia baseada no comércio, nos saques (*malones*) e na pecuária (principalmente equestre). A prataria se torna um capital de reserva móvel, e o pagamento (ou a gratificação) para diversas questões: consultas com Machi, indenizações judiciais, casamentos (compra de mulheres), acordos com os espanhóis e serviços prestados (GUEVARA, 1925-1927; DEL SOLAR, 1984; VON BENNEWITZ, 1992). A prataria será um bem em seus sentidos materiais, sociais, políticos e espirituais.

Depois da “Pacificação da Araucanía”³², no fim do século XIX (pós – 1883), como já comentado no capítulo 2, a população Mapuche passa por um período de despojo de suas terras, sendo obrigados a praticarem a agricultura de subsistência ou a migrarem para as grandes cidades (Santiago principalmente) (BENGOA, 2000). Como documentado por Joseph em 1928, já nessa época a maioria das joias caía nas mãos de colecionadores por meio da venda direta ou das casas de penhor, e era fundida para voltar como moeda em circulação. O empobrecimento da população Mapuche foi responsável pela perda da maioria da prataria, pois para sobreviver foi necessária sua

³² Projeto “civilizador” e de branqueamento por meio da imigração e formação de colônias parecido ao ocorrido no Brasil após a abolição da escravidão.

venda em muitos casos. Entretanto, as incursões do exército chileno para a dominação do território da Araucanía pilharam milhares de peças da joalheria Mapuche. O mesmo ocorreu na Argentina, visto que ambos os governos possuíam as mesmas intenções, de acordo com Palombo (1995), alguns soldados chegaram a roubar individualmente 11 quilos de prataria Mapuche pampa.

Essa espoliação deu origem às coleções que estão atualmente nos museus. Entre a época em que escreveu Joseph e os anos 1990, a joalheria Mapuche ficou restrita a pequenos círculos em algumas comunidades, restando poucos prateiros tradicionais como no século anterior. A adoção de metais menos nobres foi uma alternativa aos antigos prateiros para poderem sobreviver, assim como a feitura das peças antes grandes (como no caso das joias peitorais) em forma de miniaturas. Esse fato muda a orientação e função das peças (ANTINAO, 2011), que passam a ser mais comerciais e de uso diário. Essa miniaturização das peças é tratada pelos *rütrafe* entrevistados, que comentam sobre a mudança na orientação das joias a partir do século XX:

Hay dos aspectos ahí, porque la joyería tradicional no ha cambiado, se mantiene intacta, hay ciertos parámetros, ciertas medidas, hay símbolos que son inaludibles que no se pueden cambiar. Son como cambiar la cruz de Cristo no puedes ponerla al revés o hacer una “X”, acá pasa lo mismo con la platería ceremonial, tradicional. Pero, después del 1940/1950, hay un cambio dentro de la orfebrería que son las miniaturas, eso pasa en Santiago más que nada. Entonces los orfebres pasan a hacer las joyas que eran grandes chiquititas, para uso más cotidiano. Pero esas piezas no son ceremoniales, sino que son representaciones de las piezas ceremoniales, para las ceremonias hay que ser las grandes no más, tiene que ser una pieza tradicional. Esas como son representaciones, hubieron varias discusiones si se podía o no, pero son representaciones no más, no tienen una connotación religiosa y en eso ha cambiado.³³

Yo creo que desde el siglo XVII hasta hoy siempre han sido evolutivas, siempre ha cambiado. El cambio más fuerte en el siglo XIX fue la pérdida de poder económico. Con la pérdida de poder económico hubieron retrafe, que igual tienen que comer, y por eso hicieron las miniaturas. Claro, yo los entiendo, si era tu trabajo y de repente no hay plata o no hay gente de poder adquisitivo, fue una forma de adaptación, tenían que comer. (...) Pero que hay ponerse en el lugar de ellos: si tienes tu familia y no tienes otro ingreso, además de la platería, ellos tuvieron que achicar las piezas. Se perdió grande parte de la cosmovisión pero eso no importa, nosotros la recuperamos, y la podemos mostrar. Y eso esta bien, podemos decir que es un artículo de joyería, de bisutería, y listo, pero no se ha perdido hacer las piezas originales.³⁴

Até os anos 2000, o tom dos estudos sobre a prataria Mapuche era pessimista. Acreditava-se que a tendência era o desaparecimento dessa arte (VON BENNEWITZ, 1992; DEL SOLAR, 1984). Nas últimas décadas, ocorreu um reavivamento da prataria Mapuche, seguindo novos padrões de

³³ Trecho da entrevista realizada com Daniel Huencho. Data: 15/02/2016. Nueva Imperial, Chile.

³⁴ Trechos da entrevista realizada com Juan Kaniwan Katalán (Aukan Tripantu). Data: 23/02/2016. Santiago, Chile.

trabalho, técnicas diferentes e atendendo a um público diversificado (ANTINAO, 2011). Em 2001, entrou em vigor a lei 17.288 de proteção ao patrimônio cultural, que proibiu o leilão de joias tradicionais Mapuche, e em 2008, muitas foram devolvidas às suas famílias originais (NOVOA, 2011).

Houve uma mudança nas funções e modos de vida dos *rütrafe*. No passado, o ofício era uma atividade masculina, e os conhecimentos sobre o trabalho eram herdados. Para ser reconhecido como *rütrafe*, o artesão tinha que trabalhar para um *lonko*, *ulmen* ou comunidade, muitas vezes em regime de exclusividade (espécie de mecenato). De todas as formas, ele trabalhava em tempo integral e cumpria uma função social importante em sua comunidade, visto que auxiliava na continuidade da transmissão da cultura, fazendo de seu ofício uma espécie de ritual (CASSEL, 2006). O mesmo ocorre com as/os prateiras/os da atualidade, que veem em seu trabalho um meio de resistência e perpetuação da identidade e cultura Mapuche, todas/os as/os *retrafes* entrevistados entendem sua profissão dessa forma. A resistência se dá a partir da própria existência e manifestação identitária. Hoje, ambos os sexos podem exercer a profissão, e existem cursos e oficinas profissionalizantes, além da oportunidade de se aprender direto com algum *retrafe* (como ensinam Daniel e Aukan). Quando perguntadas sobre como é ser mulher e *retrafe*, Celeste e Xaipe relataram não sentir machismo ou discriminação. Pelo contrário, se sentem empoderadas nessa posição. A permissão para ser *rütrafe* quando se é mulher advém da modernidade e do processo de reencarnação da alma, que transita por diferentes gêneros:

Ese cambio lo veo yo por una explicación... uno cuando ve el mundo desde una lógica Mapuche, y desde una lógica occidental el mundo se puede cambiar totalmente. Desde la lógica occidental una trenza es una trenza, pero dentro de la lógica Mapuche tiene todo un significado. El rol de la mujer y del hombre *retrafe* tiene una explicación super lógica dentro del mundo Mapuche, en el mundo Mapuche todos nosotros venimos con espíritus de atrás, y los espíritus cuando se reencarnan en otras personas, es algo tan simple que una mujer puede tener un espíritu de un hombre y un hombre puede tener un espíritu de mujer, fácil, se acabó, y si la persona que hoy día es *retrafe* y es mujer es porque tiene una descendencia que viene de atrás, y la cayó a ella y la tocó a ella. Y si un hombre es *retrafe* hombre, es porque justo le tocó ser hombre no más. No tiene mayor complicación. Y cuando uno ve desde el punto de vista occidental ya empieza con... ah el machismo, el feminismo...pero es puramente un punto de vista espiritual y hay que ver otras cosas... no la *lagmen* es así... la dejaron así le decimos nosotros. Así hablan los Mapuche, que la dejaron así, por eso una es *retrafe*.³⁵

Entonces ser *retrafe* Mapuche mujer es lo mejor que me ha pasado, poder lucir las joyas, y con mis pares, con los otros *retrafes* hay un respeto absoluto, porque cualquiera puede ser joyero, platero, pero *retrafe* solamente el que tiene una armonía espiritual y material. Y te pone en la misma posición de ser *machi*,

³⁵ Trecho da entrevista realizada com Olga Xaipe Antileo. Data: 02/03/2016. Santiago, Chile.

werkén, lonko... eso soy yo, soy *retrafe*, entonces soy una persona importante dentro de mi sociedad, dentro de mis pensamientos y mi cosmovisión.³⁶

Tanto entre os *retrafe* antigos do período de auge da prataria até entre os de hoje, a interpretação dos sonhos (*pewma*), da personalidade e da função social da/do cliente são tarefas das/dos prateiras/os que usam esse conhecimento para entender os gostos das/dos clientes e construírem as joias com o estilo e símbolos que mais representam aquela pessoa. Assim a/o *rütrafe* passa a ser não só um mero técnico, mas um intérprete e construtor de símbolos mágicos e identitários.

Existe a visão de que nem todos os prateiros ou joalheiros Mapuche de hoje são *rütrafe*, pois o fácil acesso a cursos banalizou o ofício. Para alguns prateiros, como Aukan, ser *retrafe* tem algumas exigências: o domínio das técnicas, saber lidar com grandes volumes de prata, ser reconhecido por outros *rütrafe* como tal, e ser reconhecido por alguma comunidade Mapuche como “*retrafe* oficial”. Apesar de todas essas exigências, isso não descarta a possibilidade de um prateiro Mapuche produzir também joalheria tradicional³⁷, e usar outros metais e materiais para suas criações. Muitas vezes o alto valor da prata inviabiliza sua venda, sendo esta cada vez mais substituída por metais como a alpaca³⁸ e o aço. O público consumidor da prataria/joalheria Mapuche na atualidade não é só Mapuche, visto que seu estilo se popularizou por todo Chile. É frequente o uso do Chaway por grande parte da população feminina chilena (*winka*), evidentemente, são poucas as usuárias que sabem de seus significados, já que usam pela moda corrente no país. Em todas as feiras de artesanato em que estive no Chile, havia joalheria Mapuche, ou joias com estilo Mapuche.

Essa comercialização e banalização da prataria nem sempre é vista com bons olhos, pois essa apropriação cultural acaba por destituir os objetos de seus sentidos originais. A internet também facilita essa banalização, e obviamente a comercialização:

Ahora hay un tema así porque se expande la joyería Mapuche, porque el tema Mapuche es marketing, es plata (dinero), entonces, muchas personas que no son Mapuche venden la cultura... Es marketing, yo lo veo así de parte de mi interior. Se vende, aquí no se nota tanto, porque estamos dentro de la región geográfica perteneciente a los Mapuche, pero en Santiago es un tema de marketing. Una persona hace un curso de joyería, después hace un aro Mapuche sin conocimiento de porque, como, y cuando sucedió esa joya, entonces se vende el diseño más que nada, y ahí utiliza la palabra Mapuche, y como la palabra Mapuche está en voga, por un montón de cosas, conflictos y etcétera, se vende, es marketing. Aquí no se

³⁶ Trecho da entrevista realizada com Celeste Paineapan. Data: 24/02/2016. Santiago, Chile.

³⁷ Entendo como joalheria tradicional a joalheria feita com fins comerciais, sem associação étnica a uma população minoritária específica, geralmente seguindo padrões ocidentais de ourivesaria.

³⁸ Liga metálica composta principalmente por cobre, níquel e zinco, sendo uma alternativa de baixo custo em relação à prata. Um dos seus nomes populares é “prata alemã”, embora não possua nada de prata em sua composição.

nota mucho, porque se vende a los propios Mapuche.³⁹

Aparte da miniaturização das joias e do uso de outros metais, houve mudanças nas técnicas usadas. Grande parte das/dos prateiras/os da contemporaneidade emprega instrumentos modernos (como polidores elétricos) e compra lâminas metálicas prontas, como as que utilizei nas oficinas de orfebreria, ou adquire a prata granulada, fundindo o metal para depois moldá-lo. A prata já não provém das moedas, com exceção de Celeste, que algumas vezes as incorpora em suas produções. Algumas peças foram extintas de certa maneira, visto que é raro (mas não impossível) encontrar quem as faça e quem as use agora, essas peças são: as joias de tubos, as ferramentas equestres, os Chaway Upul, os Punzones e as joias de calotas. Os Sikil, Trapelakucha e Tupu as vezes aparecem, porém o conjunto básico de joias hoje são: Chaway, Trarilonko e Keltatuwe.

A ocasião de uso dessas joias no presente está ligada às aparições públicas (como protestos, congressos, entre outros eventos) e as cerimônias, sendo, portanto, momentos de afirmação da identidade. Apenas uma das peças parece ser posta em quase todas as situações: o Chaway. Entretanto, em algumas ocasiões a joia é trocada por outra distinta. A *Machi* (o *Machi*) parecem ser os únicos a necessitarem da proteção frequente da prata, por isso quase nunca usam outros metais. Pelo fato de executarem um ofício que lhes gera uma renda extra, são capazes de custear algumas joias.

Nem todas as pessoas que se consideram Mapuche conhecem todas as simbologias e significados presentes nas joias. Esse parece ser um conhecimento de acesso restrito às/aos *Machi* e *retrafe* (GREBE et al., 1972). Contudo, é óbvia a carga ideológica e cultural que a prataria Mapuche carrega. Ao contrário do que se pensava, a prataria não se extinguiu, já que ela se reinventa e ressignifica conforme o contexto histórico, sendo uma imagem de continuidade cultural e resistência:

Entonces más allá de yo salir a vender, yo hago territorio, yo hago territorio porque me pongo, ya sea en la Plaza de Armas, en un hotel, en Suiza, en Berlín, da lo mismo donde esté. Yo hago territorio y digo: 'estamos vivos y somos lo mejor'.⁴⁰

³⁹ Trecho da entrevista realizada com Daniel Huencho. Data: 15/02/2016. Nueva Imperial, Chile.

⁴⁰ Trecho da entrevista realizada com Celeste Paineapan. Data: 24/02/2016. Santiago, Chile.

Capítulo 4: Experiência etnográfica e experimental

4.1 Introdução aos pressupostos tomados para a realização do trabalho

A intenção desse capítulo é mostrar o modo como ocorreu o trabalho de campo, durante todo o mês de fevereiro e início de março de 2016. Aqui serão descritos os procedimentos de aprendizagem com o povo Mapuche, como foram feitas as entrevistas, algumas impressões pessoais acerca do ambiente e das pessoas, e como se deram as duas etapas de experimentação da fabricação das joias. Como adendo, o capítulo também traz o relato de experiência do festival Raíces de la Tierra, em novembro de 2016, e uma breve análise de algumas representações escultóricas observadas no trajeto do trabalho de campo. Neste capítulo será adotada a primeira pessoa do singular (e as vezes do plural)⁴¹. Algumas informações contidas aqui podem ser resgatadas em outros capítulos.

Como mencionado anteriormente, realizei sete entrevistas formais, duas com *rütrafes* homens cisgênero (Daniel e Aukan); as demais com mulheres também cisgênero: a *Machi* Mercedes, as *rütrafe* Xaipe e Celeste, a joalheira Cecília e a ativista Magdalena. Aconteceram mais três conversas informais com pessoas Mapuche, ou ligadas a causa que considero importante e que discutirei no corpo do texto, além da experiência adquirida na oficina de ourivesaria/joalheria/orfebrería (espanhol)⁴². As entrevistas com Aukan, Magdalena, Cecília, Celeste e Xaipe ocorreram em Santiago. A entrevista com Daniel aconteceu na cidade de Nueva Imperial, e com a Machi Mercedes em seu sítio em Freire, próximo a Temuco. As entrevistas com Aukan, Daniel, Xaipe e Celeste foram previamente acordadas através da rede social *Facebook*.

⁴¹ Tive ajuda de várias pessoas em diversos momentos: Cristián Olivares Acuña, Fernanda Lagos Candia e sua mãe Ingrid Candia, Mabel de los Ángeles Acuña e Tamara Nuñez.

⁴² No resto do relato irei adotar o nome em espanhol proposto pela associação (Folilche Aflai) que forneceu o curso, ou seja, “taller de orfebrería Mapuche”. O curso teve duração de 3 dias, infelizmente não pude comparecer no primeiro dia, devido ao meu vôo ter sido marcado para depois, portanto fui somente nos dois últimos dias. As datas foram: 31/01/2016, 06/02/2016 e 07/02/2016. Era necessário fazer uma inscrição antecipada e o valor era de 10 mil pesos (aproximadamente 50 reais). Também será adotada a terminologia usada pela própria pessoa para definir a si mesma, portanto, os nomes serão em *mapudungun* ou espanhol (orfebre, *rütrafe*, *retrafe*).

Mapa 4: Mapas das principais cidades do Chile e da região da Araucanía



Fontes: Maps of World & Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

As entrevistas que fiz seguiam certo protocolo, onde primeiramente eram feitas algumas perguntas já estabelecidas (que variavam conforme a atividade desempenhada pela pessoa e de acordo com o contexto mencionado), geralmente gravadas, para depois estabelecer-se uma conversa informal, na qual havia questionamentos livres de ambos os lados. As perguntas feitas às pessoas que trabalhavam com joalheria ou prataria foram: 1) Nome e idade (feita em todas entrevistas); 2) Desde quando é joalheiro/prateiro?; 3) Como foi a formação na profissão? Houve estudos universitários ou técnicos?; 4) Que tipo de peças são produzidas?; 5) Qual a composição do material utilizado na fabricação? De onde ele vem?; 6) Como é o processo de produção das peças? Quais são as técnicas usadas?; 7) Que tipos de joias são feitas com maior frequência, e por quê?; 8) Qual é o público? Quem é a maioria dos clientes?; 9) Existem significados simbólicos no momento da produção das peças e nelas já prontas?; 10) Acredita que as joias transmitam mensagens? Quais são as mensagens que deseja transmitir?; 11) Acredita que as joias sejam uma forma de resistência e

identidade do povo Mapuche?* ; 12) Por que realiza este trabalho?; 13) Possui algum projeto com o seu trabalho? Onde costuma expô-lo?; 14) Acredita que a prataria tenha mudado muito desde o século XIX até hoje? Quais aspectos mudaram, e quais permaneceram?; 15) Existem diferenças no momento de uso das joias, que algumas sejam mais usadas em rituais e outras tenham um uso mais cotidiano?; 16) Você costuma utilizar as peças?.

Quando se tratava de uma retrafe mulher, eram adicionadas mais algumas perguntas: a) Existem significados próprios em ser prateira?; b) Já sofreu machismo dentro da profissão, ou por exercê-la?; c) O que significa ser mulher e ser Mapuche? (*essa última pergunta também foi feita à mulheres não rütrafe*). No caso da entrevista feita com Magdalena, além dos questionamentos sobre o uso das joias, foram feitas as seguintes perguntas: a) Desde quando milita pela causa Mapuche? Como foi esse processo?; b) Quais foram as consequências dessa militância em sua vida?; c) Como e qual é a representação das mulheres dentro dessa luta?; d) Acredita que existam papéis sexuais distintos tanto na vida, quanto na militância? Quais são essas diferenças?.

A escolha de fazer as perguntas se deu pela necessidade de entender o básico do processo de trabalho de cada entrevistada/o, e poder comparar pontos de vista sobre um mesmo tema. Chegar onde não fui solicitada sem um mínimo de sistematização das questões pareceria desleixo entre os Mapuche, que geralmente possuem uma série de formalidades iniciais que eles mesmos chamam de “cumprir com o protocolo”. Apesar desse formato praticamente fechado das entrevistas, muitos temas alheios às questões surgiram pela fala livre dos entrevistados. Após essa breve explanação sobre as escolhas realizadas, segue a descrição do trabalho etnográfico e experimental.

* As perguntas 11, 14 e 15 foram feitas somente aos rütrafe e pessoas ligadas à causa Mapuche.

4.2 *Orfebre Cecilia Carrasco Gomez*

Em minha primeira semana de trabalho, em uma visita ao Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago) para acertar a data de trabalho com as coleções, fui até a biblioteca do museu para consultar possíveis livros que não pude ter acesso via online. Ao chegar, reparei que uma senhora estava justamente lendo livros relativos à prataria Mapuche, lhe perguntei qual era o motivo de interesse no tema. Ela então respondeu que era joalheira e que buscava nas joias Mapuche uma inspiração para seu trabalho, pois admirava muito as proporções e simbologias contidas nas peças, e estava desenvolvendo uma coleção de joias usando máquinas de escrever tendo como influência a prataria Mapuche. Perguntei seu nome, e ela me respondeu que era Cecilia Carrasco, não pude conter o riso ao sentir tamanha coincidência e sincronicidade no momento, visto que meu sobrenome também é Carrasco. Ela me passou seu contato e marcamos uma entrevista para a manhã do dia 6 de fevereiro, mesmo dia da oficina (“taller”).

Embora a transcrição da entrevista⁴³ esteja no anexo, e parte dela seja discutida em outros momentos do trabalho, creio que seja importante destacar que a recepção dela em sua casa foi muito calorosa, levei um chá de flor de jasmim para dividirmos, e depois da entrevista formal ela me levou até a sua oficina, no fundo de sua casa e explicou as técnicas que usava. Em um momento anterior comentou que teve a ideia de trabalhar com a prataria Mapuche devido a sonhos que teve, por isso não vende a peça que sonhou, que é sua inspiração. Ela, apesar de não se identificar como Mapuche vê nas joias um modo de se conectar com essas energias. Crê que as peças mais usadas hoje são: Trarilonko, Chawai, Tupu, e prendedores Akucha (Keltatuwe). Em geral, cobra de 20 mil (100 reais) a 300 mil pesos por suas joias. Também fabrica esculturas e outros objetos: tem uma faca exposta na “Galería del Orfebre” em Valparaíso.

⁴³ Algumas entrevistas não foram gravadas no formato de áudio, tendo transcrições livres. O motivo da não gravação foi a sensação de que o ato seria desrespeitoso. Uma das gravações, a da entrevista com Xaipe, apresentou uma falha técnica, fazendo com que grande parte da entrevista se perdesse. A entrevista feita com a Machi Mercedes Antilef foi completamente livre, e será reproduzida aqui no corpo do texto. As entrevistas estão nos anexos.



Fig. 47: À esquerda: parte da oficina de Cecília, no centro: Cecília refletida em sua oficina, à direita: algumas de suas peças com inspiração Mapuche. Créditos à autora. Ano:2016.

Algo importante do trabalho de Cecília, é o uso das peças de máquinas de escrever para redigir suas mensagens pessoais, de praticar a reciclagem desses objetos que já não são mais utilizados, dando uma roupagem Mapuche a muitas das joias. Outro dado interessante é o aproveitamento de peças oxidadas, e até mesmo a oxidação proposital para fins estéticos. Cecília usa referências chinesas, maias, astecas e de outras culturas para seu trabalho, sua preocupação em geral é que exista algum tipo de simbolismo envolvido em todo o processo de confecção e nas peças prontas.

4.3 Taller de orfebrería Mapuche – experimentação

Saindo de sua casa, fui até a associação Mapuche Folilche Aflai, no bairro de Peñalolén em Santiago para participar do “taller de orfebrería”. O local possui dois ambientes, uma *Ruka* e um barracão nos fundos, onde uma grande mesa foi disposta para a realização do curso. Ambos os espaços servem para os propósitos da associação, que já existe há 16 anos e possui constantes cursos e atividades ligadas à causa Mapuche. Nesse primeiro dia, cheguei atrasada e senti que a minha presença e de Cristián, que me acompanhou, inicialmente geraram um desconforto geral, o que foi quebrado depois com conversas e piadas. Sentei-me em um dos locais disponíveis na mesa, já praticamente cheia de pessoas de ambos os sexos, e de idades diversas. Em uma das paredes do barracão havia um Keltatuwe gigante feito de papel laminado.

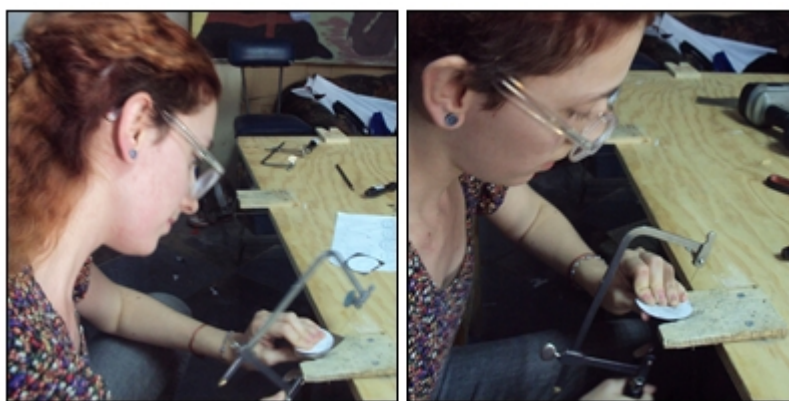


Fig. 48: Detalhes da associação: parte externa, interior da Ruka e Keltatuwe. Créditos à autora. Ano:2016

No começo foi difícil estabelecer um diálogo com o professor, chamado Damián, que de certo modo me lembrou um de meus avôs, pelas constantes piadas e ironias que fazia com todos os participantes. Apesar dessa dificuldade inicial ele foi muito solícito e passava por todos os participantes para ver o andamento de cada trabalho, auxiliando sempre. Ele me pediu que escolhesse um molde do que eu pretendia fazer em uma das folhas de papel. Escolhi um Chawai grande, pensando que seria mais simples do que outras joias. Colei o molde em uma lâmina de um metal chamado alpaca, que na ocasião eu nem tinha ideia do que se tratava. Passaram-me um pequeno serrote com um fio cortante e dei início ao trabalho.

Acredito que cortar aquela lâmina pela primeira vez tenha sido uma das maiores

dificuldades que tive em toda minha vida, o que só melhorou com a piedade de um dos participantes que estava ao meu lado e já estava cansado de ver que eu rompia a todo momento o fio do serrote, além de estar completamente vermelha pelo esforço e pela vergonha. Ele pacientemente me ensinou um modo mais prático de cortar, mantendo o serrote na vertical e fazendo mais força com o dedo que segurava a lâmina, em vez de cortar com o serrote na diagonal, como vinha fazendo até então. Minha inexperiência e falta de tato com situações constrangedoras como aquela ficou evidente, o que fez com que muitos tivessem pena e começassem a conversar comigo, inclusive o próprio professor, facilitando tanto meu trabalho, quanto o humor geral do local. Depois que aprendi essa técnica não houve mais quebra do fio do serrote, e o corte foi feito de modo muito mais rápido.



*Fig. 49: Técnica de corte antes(esquerda) e depois(direita).
Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano:2016.*

Para cortar a parte do meio sem cortar as partes do lado, se realiza um furo com um prego e um martelo para depois inserir-se o fio do serrote e cortar a parte interna desejada. Após o processo de corte, passa-se para o lixamento das arestas, com a intenção de dar um aspecto homogêneo à peça. Esse processo é simples, porém demorado, e reduz razoavelmente o tamanho anterior. Depois que fiz isso, Damián veio novamente com um prego e um martelo e fez um furo na parte superior do Chawai, dobrando uma das partes com um alicate, pois aí se amarra um arame que funciona como a parte de encaixe na orelha. Creio que como era inexperiente, ele resolveu dar uma ajuda nesse momento colocando o arame e deixando só a parte final para que eu executasse.

As últimas etapas são o polimento e a inserção da parte de adornos, podendo ser o ponteamto feito com um dado, e a incisão. No polimento são usadas máquinas modernas e elétricas. A parte de adornar a peça é algo livre, o que fez com que eu optasse por algo mais simples que é o ponteamto através de martelar nos dados. Em geral, as etapas de confecção do Chawai podem ser resumidas da seguinte forma:

- a) Escolha do molde/desenho da joia a ser feita.
- b) Colagem do molde na placa/lâmina.
- c) Corte do desenho com serra/serrote. Corte do meio furando o metal para depois cortar.
- d) Lixamento das arestas para igualar os lados.
- e) Furo por onde passará o arame e colocação do arame.
- f) Dobragem do arame e das pontas a encaixar.
- g) Polimento da peça.
- h) Martelado para os adornos e finalização da peça (Figura 4).



Fig. 50: Damián ensinando o processo de polimento, execução e finalização através de ponteamto no dado. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

Enquanto fazia o Chawai, escutava as conversas ao redor e reparava nas pessoas que entravam e saíam. Creio que os únicos *winka*⁴⁴ do lugar éramos eu e Cristián. Em um momento escutei uma das líderes da associação dizer a outra mulher: “*No hacemos discriminación, las actividades son abiertas*”, se referindo claramente a nós. No meio da tarde, começo da noite, serviram suco e petiscos para todos e até o fim do dia iam chegando pessoas novas, principalmente homens, que já eram ourives/prateiros e estavam ali para aprimorar seu trabalho. Conversando com o pessoal notei que a maioria se referia ao Keltatuwe como Trapelakucha, do mesmo modo que a maioria dos chilenos se refere à peça. Segundo as/os *rütrafe* entrevistados esse nome não era o correto. Lamentavelmente não perguntei à Damián qual nome ele daria para a joia que hoje é um dos maiores símbolos da identidade Mapuche. Outro fato curioso é que a maioria desconhecia o que

⁴⁴ Termo em mapudungun que significa não-Mapuche, branco, estrangeiro.

era um Tupu, quando comentei que no dia seguinte tentaria fazer um tive que explicar como era para que entendessem do que se tratava, mas obviamente o conheciam, sem saber ao certo o nome.

Concomitantemente à feitura do Chawai, aproveitei a oportunidade para observar e listar tanto as técnicas, quanto os materiais que estavam presentes. No que concerne aos materiais, pude notar a presença de: placas/lâminas de alpaca, alicates, fios de aço, lixas, polidores elétricos, blocos de incisões (dados), mini bigornas, martelos, furadeiras elétricas, mini serras/serrotes, tesouras de metal e de papel, papéis com modelos (moldes), cola bastão, incisores, ácido nítrico, talhadores de madeira, maçarico de soldagem e pregos. Já as técnicas observadas, além das já listadas foram: incisões/talhamento com o talhador de madeira, dobramento e encaixe das correntes, escultura, encaixe de placas.

No segundo dia, cheguei mais cedo, junto com Cristián, que também se inscreveu para fazer o curso. Informaram-nos que haveria um almoço e se queríamos participar, respondemos que sim e fomos até a mesa novamente. Por coincidência havia apenas um desenho de um pequeno Tupu sobrando, rapidamente o escolhi e iniciei o trabalho, enquanto Cristián escolheu um Chawai no estilo de copihue (*Lapageria rosea*). No primeiro dia ele ficara somente observando, dando opiniões e tirando fotos da minha prática, o que mudou radicalmente no segundo dia quando teve as mesmas dificuldades que eu na execução do corte, rompendo a todo o momento o fio do serrote e chegando a colocar o fio ao contrário, sendo motivo de chacota do professor e de risada de todos os participantes.

Neste dia não tive nenhuma dificuldade em cortar a lâmina de alpaca, de modo que rapidamente fiz os processos de corte e lixamento, seguido pelo talhamento com uma ferramenta de esculpir em madeira e ponteio com um martelo e um prego. Obviamente não tinha experiência na parte de adorno, o que fez com que meu Tupu ficasse com uma aparência bem inferior comparado a outros Tupus feitos no local. As partes do Tupu que são feitas nesse momento são: a cruz que é pendurada em uma das pontas e o disco, sendo a agulha anexada por meio de solda e de martelado somente no final. Damián me deixou praticamente livre durante todo o tempo, ou seja, fiz toda a peça sozinha, exceto a parte de anexação da agulha, por meio da solda, quando fui ajudada por ele. Em suma, as etapas da produção de um Tupu são:

- a) Escolha do modelo/desenho. Sem a agulha, somente o disco e a cruz que irá pendurada.
- b) Colagem na lâmina.
- c) Corte.
- d) Lixamento das arestas. Acabamento das bordas.
- e) São feitos os furos de encaixe com furadeiras elétricas.

- f) São inseridos os adornos: incisões, talhamento, pontos.
- g) Produção da corrente dobrando arames, colocação da cruz.
- h) Colocação do espeto de metal martelando e depois soldando.
- i) Colocação da peça em ácido nítrico para devolver a cor original ao lugar que foi queimado pela solda.
- j) Polimento e feitura da ponta da agulha.



Fig. 51: Acima peças finalizadas, à esquerda Damián realizando a soldagem, à direita peças no ácido nítrico. Créditos à autora. Ano: 2016.

Enquanto fazia o trabalho, aproveitei o tempo para observar as pessoas e conversar com elas. Neste dia uma moça não Mapuche também foi ao “taller”, e a maioria dos participantes era mulher. Perguntei qual era o objetivo de estarem fazendo o curso, e alguns me disseram que era por hobby, enquanto outras/outras buscavam um ofício para melhorarem a renda. Damián comentou, entre várias piadas que fazia, que a principal técnica utilizada antigamente tanto para cortar as peças, quanto para anexar uma a outra era o martelado: “*antes lo hacían a puros golpes*”, o que já não era tão frequente na atualidade, pelo uso das ferramentas modernas. Conversei com uma moça Mapuche chamada Nadia, por coincidência mais uma com meu nome, e ela me disse que trabalhava

com terapias alternativas: Reiki, Yoga, ervas medicinais. Disse também que usa a prataria mais em momentos rituais que no dia a dia. Ela era uma das pessoas que buscava complementar a renda e poder fabricar suas próprias joias.



Fig. 52: À esquerda concentração total no trabalho, à direita Nadia e outras mulheres trabalhando. Créditos à autora. Ano 2016.

O curso foi encerrado com um almoço no interior da Ruka, o que nos permitiu conversar mais e conhecer acerca da história da associação, quais tipos de cursos e atividades eram oferecidas ali e também que fizessem perguntas a nós por que estávamos ali. Serviram carne de cavalo, arroz, salada, sopaipilla⁴⁵ (que para minha sorte era bem diferente da sopaipilla chilena que é uma massa frita composta basicamente de óleo) e ovos. Fiquei sem graça de dizer que era vegetariana e pensei que talvez aquela fosse uma das únicas oportunidades de comer carne de cavalo (depois veria que é uma prática comum entre os Mapuche e que inclusive há açougues no Sul do Chile vendendo esse tipo de carne). Uma moça Mapuche que sentou conosco disse que não comia carne de cavalo porque tinha alergia e lhe dava até febre, portanto, os ovos eram justamente para ela, e não para nós, comi a carne sem reclamar e rezando para não ter nenhum problema depois de tantos anos sem comer. E de fato não passei mal e adorei toda a comida, principalmente a sopaipilla.

A experiência do “taller” foi interessante para que eu tivesse um primeiro contato com a feitura da prataria Mapuche atual e conhecesse alguns dos modos de produzi-la. O contato com uma comunidade Mapuche na metrópole de Santiago me fez ver uma das formas de resistência e de organização possíveis no contexto contemporâneo. O fato de a associação promover cursos de telar,

⁴⁵ Espécie de pão frito semelhante ao chapati indiano, entre os chilenos é feita com abóbora, e entre os Mapuche quase sempre é feita somente com farinha de trigo.

culinária, terapias, além de ser um espaço de articulação social e de uso ritual, é algo importante em Santiago, onde está grande parte da população Mapuche. Ter tido a convivência com as pessoas, ser alvo de curiosidade, desconforto, pena, piadas e simpatia, é algo que me provocou um turbilhão de emoções. Saí da associação com uma sensação de ter adquirido muito conhecimento. Em termos arqueológicos em si, compreendi boa parte da cadeia operatória das joias que são feitas a partir de lâminas, embora não saiba se a prata se comporta de modo distinto da alpaca no momento de cortar, soldar e fazer os adornos. O alto custo da prata faz com que a alpaca seja uma alternativa amplamente usada em grande parte da comunidade Mapuche.

Nos dias posteriores ao “taller”, como estava esperando confirmações de entrevistas e do trabalho no Museo Regional de la Araucanía, em Temuco, fui até o Museo Chileno de Arte Precolombino para fazer o trabalho com a coleção de prataria, que infelizmente só tive acesso em um dia, auxiliada por Andres Rosales e Pillar Alliende, não podendo retornar posteriormente devido à falta de pessoal para me receber, pois o museu estava em período de férias. Andres e Pillar apontaram a possibilidade de haver influência de judeus sefarditas nas joias Mapuche, pelo fato de vários colonos terem essa origem. Tentei extrair o máximo de informações possíveis nesse único dia.

Aproveitei os dias restantes para ver as feiras de artesanato, ir à Biblioteca Nacional, e visitar o Museo de Arqueología, que estava com uma exposição de artefatos Mapuche, chamada: “Wenu Pelon: Portal de Luz”. As peças da exposição foram cedidas pelo Museo Chileno de Arte Precolombino, pois o museu de arqueologia funciona como um de seus apêndices. Pelo fato de a exposição ser feita à meia luz, ou quase no escuro, e ser proibido o uso de flash, todas as fotos ficaram com péssima qualidade.

4.4 Temuco

No dia 10 de fevereiro viajei para Temuco e imediatamente me chamou atenção um símbolo usado em uma das placas da rodoviária da cidade, que consistia na parte de cima de um Keltauwe, junto com um *Kultrún* (que infelizmente esqueci de fotografar). Saindo da rodoviária cruzei uma ponte, cuja grade era composta por *Kultrúns*, e observei outras referências de que ali era parte do território da Araucanía, com grande influência Mapuche. Aproveitei o dia para acertar as questões da pesquisa que seria feita nos dias seguintes com María José Rodríguez e conhecer o Museo Regional de la Araucanía, que estava justamente com a exposição temporária: “Rütran Zomo: Mujer de Plata”, exibindo as peças de prataria Mapuche por uma perspectiva simbólica e feminina. Algumas das peças expostas me foram disponibilizadas para fotografia, medição e pesagem.

A exposição teve a participação de mulheres e homens da comunidade local Mapuche que colaboraram com os relatos, e no caso de Juan Painecura Antinao (*rütrafe*), com a análise das peças em si. A organização da exposição funcionou por meio de painéis explicativos e vitrines, além de vídeos de Juan analisando um Tupu e fazendo comentários sobre a prataria e o ofício de *retrafe*. Havia também uma exposição permanente na parte subterrânea do museu, contando a história cronológica da região através objetos diversos, provenientes de doações e de trabalhos arqueológicos feitos no entorno.

Nos dias 11 e 12 pude ter acesso à quase toda a coleção de prataria do museu, podendo observar inclusive joias provenientes do sítio arqueológico Villa JMC- Labranza. María José Rodríguez, conservadora e responsável das coleções do museu, me recebeu maravilhosamente, sendo muito prestativa e me ajudando em tudo que precisei. Quanto à prataria Mapuche, ela argumentou que a prataria vendida comercialmente nas feiras já perdeu sua essência Mapuche, pois são reproduções feitas com fins comerciais. Ela também afirma que as mulheres Mapuche possuem cerimônias de colocação dos brincos, que são ganhos da família quando crianças. Se uma mulher vai ser *Machi*, ela geralmente sonha com a joia, chama o prateiro que interpreta o sonho e faz a joia sob encomenda. Os Chawai são os mesmos por toda a vida de uma mulher, usados todos os dias, sem distinção para ocasiões. Também são uma marca da identidade da família e do território de onde uma mulher pertence, quando ela se casa e vai para onde o marido vive.

Visitando o mercado municipal de Temuco, notei a quantidade enorme de prataria vendida, e tive dificuldades em tirar fotografias, pois em várias lojas/boxes não era permitido sem que se pagasse uma taxa de 500 pesos (aproximadamente 2 reais) por foto. Como todo mercado municipal, a maior parte dos artesanatos era voltado ao público estrangeiro, externo a Temuco. Uma das joias vista (uma espécie de Keltatuwe) parecia ter sido feita industrialmente, inclusive sua embalagem.

Eram várias as lojas que tinham essa mesma peça. Além dela, as outras peças pareciam trabalhos manuais dos mais diversos. É importante ressaltar que não só joias Mapuche estavam expostas, havia também muita joalheria tradicional. Outro fato importante é que, apesar de ter mencionado o nome prataria, nem todas as joias Mapuche e não-Mapuche vendidas ali eram realmente de prata. Pelo valor das peças se deduz que a grande maioria seja de outros metais, tais como aço e alpaca.

Conversando com uma vendedora do mercado, ela comentou que quem faz as joias Mapuche expostas ali geralmente são pessoas Mapuche que vivem na cidade, pois os prateiros de tradição não produzem para o mercado. Esses artesãos buscam inspiração de modelos na Internet e fazem cursos para se especializarem. Ela também disse que as mulheres Mapuche não têm dinheiro para comprar joias de prata, então usam Keltatuwes de alpaca ou metais mais acessíveis. As únicas que usam a prata na cabeça e no peito são as *Machi*, pois as joias de prata protegem de energias negativas. Finalizando a conversa, ela afirmou que a prataria tradicional está nos museus, o que existe hoje são meras reproduções.



Fig. 53: Vitrines do Mercado Municipal de Temuco. Créditos à autora. Ano:2016.

Chamou-me a atenção que a opinião de duas mulheres de âmbitos tão diferentes fosse tão semelhante. Ambas chamaram a prataria atual, vendida em feiras e lojas, de reproduções para fins comerciais, sem funções ritualísticas, mencionando o fato de que os verdadeiros *rütrafe* não produzem para o mercado, mas sim sob encomenda e individualmente. O curioso também é que

dentro do Museo Regional de la Araucanía há uma loja de artigos indígenas, principalmente Mapuche, provenientes da Fundación Chol Chol ⁴⁶, onde são vendidos artigos têxteis, cerâmicos e prataria Mapuche, sendo a maioria das peças as tão famosas miniaturas. O mesmo ocorre nos museus de Santiago que possuem lojas vendendo artigos Mapuche.

Durante minha estadia em Temuco, que durou 5 dias, fiquei hospedada na casa de uma moça chamada Fernanda, que abrigou a mim e ao Cristián através de uma rede social chamada Couchsurfing⁴⁷. A mãe de Fernanda vive em uma chácara, que funciona como um clube na parte rural de Temuco. Quando fui conhecer o local, ainda no dia 10, na parte da tarde/noite⁴⁸ a mãe de Fernanda disse que ali perto, em Freire, vivia uma *Machi* muito boa que a tinha curado de uma depressão e de problemas abdominais, e que poderia nos levar em outro dia, provavelmente na segunda feira, dia 15 de fevereiro, já que Fernanda sentia que precisava de uma consulta. Pela Internet, consegui acertar a entrevista com o *riütrafe* Daniel Huencho também para o mesmo dia.

No dia 13, um sábado, já tendo concluído meu trabalho no museu, aproveitei para conhecer melhor a cidade, ir ao museu ferroviário, ao Cerro Ñielol, a um dos cemitérios e ao centro, acompanhada por Cristián. Duas das avenidas principais de Temuco se chamam justamente Caupolicán e Lautaro, em homenagem aos “heróis” Mapuche, há também outras referências, como na praça central, que possui várias estátuas representando a população originária e seus grandes feitos.

Diversos muros da cidade possuem *grafittis* de resistência Mapuche, e dentro do parque do Cerro Ñielol há alguns *Rewes*, indicando que ali provavelmente foi ou ainda é um lugar sagrado. Próximo ao cemitério existe uma praça que é uma espécie de memorial das pessoas que foram presas por motivos políticos, desaparecidas e executadas durante a ditadura militar chilena. Há uma espécie de arco com o nome dessas pessoas, e bem próximo, há um grande *Kultrún* feito em forma de mosaico no chão, com trechos de poesias Mapuche.

O que mais me chamou atenção foi que no *shopping* da cidade há uma loja de artigos Mapuche, e conversando com uma funcionária da loja, ela me disse que quem fornecia os produtos eram cooperativas de artesãos indígenas da região. Foi possível notar também algumas farmácias de medicina Mapuche no centro da cidade. Temuco, portanto, parece ser um lugar que deseja passar a imagem de harmonia entre Mapuche e não-Mapuche, mostrando sempre as influências da

⁴⁶ “La Fundación Chol-Chol es una organización no gubernamental, sin fines de lucro y de comercio justo, sin afiliaciones religiosas ni políticas, dedicada a servir a la población mapuche y campesina de la región de la Araucanía en Chile para ayudarles a mejorar sus vidas y el futuro de sus familias. Esto lo realizamos a través de capacitaciones y talleres, proyectos de desarrollo humano, y comercialización de las artesanías.” Texto retirado do site da associação. Disponível em: <http://es.cholchol.org/>. Acesso em: 09/05/2016.

⁴⁷ Rede social que permite que pessoas ao redor do mundo se abriguem gratuitamente por um curto período de tempo, com o único valor de compartilhar as experiências de vida. Ver: www.couchsurfing.com.

⁴⁸ Nessa época do ano, há sol até as 21:00 no Chile, o que faz com que o dia se alargue.

população nativa na região. A população local, aparentemente, oscila entre a identificação e a não identificação com essa raiz, apesar da evidente mestiçagem. A memória do povo Mapuche é referenciada em quase toda a cidade, convivendo com outras memórias, como no caso da ditadura militar.

Na visita ao museu ferroviário ficamos sabendo que no dia seguinte (14) haveria um passeio de trem antigo de Temuco à cidade de Victoria, em comemoração ao dia dos namorados (que no Chile é o dia de San Valentín) e ao aniversário da cidade. Conseguimos comprar os dois últimos ingressos para ir ao passeio, já que no dia seguinte era domingo e as entrevistas estavam marcadas somente para a segunda feira.

No passeio de trem, cujo destino final era Victoria, havia uma feira de artesanato. A maioria das vendedoras era de origem/comunidades Mapuche. Parei em uma das tendas onde havia várias bonequinhas e um Keltatuwe feito de latinha de alumínio e de abridores de lata. Comecei a fazer algumas perguntas. Rosa Cáceres Ferrada, a artesã, me disse que era de uma comunidade Mapuche, chamou o Keltatuwe de Trapelacucha, fato também observado no “taller de orfebrería”. Ela disse que faz todo o trabalho artesanal que estava exposto, incluindo o trabalho com lã. Que faz 5 anos que ela trabalha com isso e que antes fazia Papai Noel e outros artesanatos, e teve a ideia de fazer a série temática de bonequinhas Mapuche, na qual cada uma desempenha uma das funções da mulher na sociedade: uma tece, outra colhe trigo, outra é *Machi*, entre outras funções. Ela também disse que sempre expõe em feiras assim e que até a presidenta já conheceu o seu trabalho, além de ter exposto no exterior.

Perguntei sobre as joias de prata que ela usava, um par de brincos, e uma corrente com um pingente com três crianças Mapuche. Ela respondeu que sempre usa os mesmos brincos de prata, pois tem a função de proteger a mulher, mas que não sabia de seus significados. Disse que tem uma planta que era usada pelos *lonkos* como remédio e que ainda é usada pelas *Machi*, mas não sabia que planta era, essa planta era representada por um desenho em uma das mantas que tinha feito. Segundo ela, muitos dos conhecimentos Mapuche, em relação às joias ou outros assuntos, haviam se perdido com o decorrer do tempo, que o pouco que fazia com o artesanato era para tentar preservar essa memória. Depois de praticamente interrogar Rosa, senti que o mínimo a ser feito era prestigiar seu trabalho, assim acabei comprando o Keltatuwe, cujo preço era 2,5 mil pesos (aproximadamente 12 reais), enquanto as bonecas eram 10 mil, valor que infelizmente eu não tinha. Achei seu trabalho interessante pelo fato do material pouco importar no momento do artesanato. Para Rosa o importante era mostrar o lado simbólico, usando muitas vezes da reciclagem de objetos simples. Encarnado em suas bonequinhas está o universo feminino Mapuche cotidiano, o que ele deveria ser, ou o que já foi um dia.



Fig. 54: Bonecas feitas por Rosa. Créditos à autora. Ano: 2016.

No dia seguinte, pude fazer as entrevistas com Daniel e Mercedes, foi o último dia que ficamos em Temuco, passando dois dias em Nueva Imperial, depois partindo para Valdivia. Em alguns momentos da viagem, a título de não esquecer alguns dados, pedi para que Cristián tomasse nota de suas próprias impressões acerca do que tinha ocorrido. Nas entrevistas de Daniel e Mercedes isso aconteceu, e seu testemunho será incluído neste relato de experiência.

4.5 Rütrafe Daniel Huencho

Quando marquei a entrevista com Daniel, pelo Facebook, imaginava que seria um senhor já de idade, me surpreendeu ao ver que ele era alguém de meia idade e metaleiro, vestido com uma camiseta do vocalista Dio. Foi muito simpático, oferecendo água logo que entramos em sua oficina, que fica em sua própria casa, que é simples e cheia de animais. Enquanto conversávamos chegou outro prateiro Mapuche de nome Pedro. Ficou só alguns minutos e lhe perguntei se via a prataria como meio de resistência e identidade e ele disse que sim. Pedro usava uma camiseta da banda Pink Floyd, parecíamos (pois eu coincidentemente estava de preto neste dia) uma convenção de rockeiros, achei engraçada a situação.

Daniel faz tanto a prataria “tradicional” Mapuche, quanto a moderna. Quando Pedro ainda estava, perguntei se a parte de cima do Prendedor Akucha (Keltatuwe) eram dois pássaros ou uma águia bicéfala. Responderam-me que depende da região, em Nueva Imperial, por exemplo, são dois pássaros, mas em alguns lugares podem chegar a serem até galinhas, e quase sempre representam as duas energias opostas que se complementam.

Depois que Pedro se foi, Daniel comentou que a maioria das *Machis* hoje cobra por seus serviços e que percebe na hora se alguém, algum *Kalku* (bruxo ou bruxa) te jogou um feitiço. Comentei com Daniel que em minha religião, a Wicca, tínhamos um princípio de ação e reação das energias enviadas durante os rituais, perguntei se isso ocorria dentro da religião Mapuche. Ele me respondeu que ao contrário da Wicca, na religião Mapuche as energias ruins não retornam se alguém fez o mal. Outro fato interessante mencionado por ele foi a existência de vários Mapuches veganos que já não concordam com o sacrifício e nem com a presença de animais nos rituais, mesmo que eles não sejam feridos.

Sobre a prataria, Daniel comentou que em geral os símbolos são para proteção, e que muitas vezes sonha com as peças que produzirá. Além dos sonhos, outra inspiração são as pessoas idosas, já que quando sente que precisa de conhecimento ancestral viaja ao campo para se consultar com as “bibliotecas” ou seja, as anciãs. Depois da entrevista formal, ele nos mostrou como trabalha, deixando que gravássemos o processo dos moldes de barro, conhecido como “cera perdida”, que consiste no derretimento da prata até o estado líquido para depois aplicar o metal derretido no interior dos moldes, fazendo com que a peça saia praticamente pronta. Ele também permitiu que víssemos muitas de suas peças, e uma parte de um Trarilonko antigo que resgatou de uma *Ruka* que se incendiou. Perguntei a ele como se sentia quanto às pessoas não-Mapuche usando as joias, ele respondeu que não se incomodava de pessoas *winka* usando as joias desde que soubessem o significado e como usá-las, além de terem de ser conscientes da luta Mapuche. Acabei adquirindo

um anel seu, belíssimo, feito de prata e ônix.

Cristián viu o que ocorreu da seguinte forma: *Daniel nos ha recibido con entusiasmo y con mucha hospitalidad. Entre risas y preguntas Nádía comenzó la entrevista, que tuvo como ejes principales la platería, los sueños, trances y los símbolos presentes en ello. En relación al sueño, Daniel recuerda como ancestros le entregaron herramientas y conocimientos en tres días durante las noches. Por eso mismo, él dice que rescató las técnicas antiguas de vaciado para confeccionar las joyas de plata, especialmente para el uso ritual por parte de las Machis y su protección. Para Daniel, este uso se distancia mucho del actual, que lo cataloga de platería de marketing, pues las personas lo usan solo por portar un objeto olvidando su significado ancestral y de protección.*



Fig. 55: Acima: Pedro à esquerda e Daniel à direita. Abaixo: Daniel mostrando os moldes de barro e o anel fabricado por ele. Créditos: Cristián Olivares Acuña. Ano:2016.

Fomos acompanhados por Daniel até o ponto de ônibus para voltarmos para Temuco, e saímos de lá muito contentes com tamanha hospitalidade e com tudo que tínhamos aprendido e visto. No caminho de Nueva Imperial à Temuco é possível notar vários pontos de ônibus grafitados com mensagens como: Territorio ancestral Mapuche. Percebe-se diversas bandeiras Mapuche nas casas dos sítios perto da estrada, bem como algumas pouquíssimas *Rukas*, quase sempre ao lado de casas construídas ao estilo chileno da região. Essas *Rukas* possivelmente devem funcionar para questões rituais ou para eventos específicos, já que é difícil que sejam habitadas como residência. Voltamos para casa de Fernanda em Temuco, que nos esperava com sua mãe para irmos até a casa da Machi Mercedes Antilef, em Freire.

4.6 *Machi Mercedes Antilef, ou “Meche”*

A entrevista com a *Machi* Mercedes foi uma das mais emotivas de todo meu trabalho, simplesmente porque tenho profunda admiração e respeito por senhoras idosas com muitas histórias para contar. Em menos de duas horas de conversa, a *Machi* e sua amiga Iris deram muitas luzes a várias questões que estavam em minha mente. Esse talvez seja o momento mais coloquial de meu trabalho, pois sinto que muitas das anotações do diário de campo devam ser mantidas como escritas originalmente. Iniciarei com as breves impressões escritas por Cristián, para depois inserir minha parte do relato.

Llegamos a la casa de la Machi. La mamá de la Fer se bajó del auto para conversar y luego nos presentó a la machi. Nádia se presentó y comenzó con las preguntas, poco a poco la machi, conocida como “Meche” se comenzó a soltar y contarnos su historia de como se convirtió en machi y el significado del uso de la platería. Nos contaba que cuando niña jugando, saltando y corriendo sintió como que “algo” se introducía y salía de su cuerpo dejándola mareada. No quiso aceptar el destino y decidió ir en contra de su comunidad siguiendo métodos “occidentales” de aprendizaje através del colegio. Sin embargo, a los 15-16 años vió que ya no podía escapar de su destino y decidió seguir el camino de machi. Para ella no se puede escribir con recetario lo que utiliza en las sanaciones, ya que todo depende del momento y de cada persona. Las machis tienen como un espíritu ancestral o auxiliar que habla para seleccionar las hierbas y plantas que necesita la persona para sanarse. La platería funciona como una protección frente a las energías con las que cargan las personas. Estas son portadas cotidianamente, pero también las cambian por otras dependiendo del ritual y la celebración que tenga la comunidad.

Cheguei bem nervosa, rezando para tudo dar certo como sempre faço antes de uma entrevista. A mãe da Fernanda nos apresentou mais ou menos a *Machi*, assim ela pediu que explicássemos de onde éramos e o que fazíamos ali. Muitas *Machis* não dão entrevistas, mas ela disse que sim, pois defende que o conhecimento deva ser compartilhado. Mercedes mora em um sítio em Freire, seu chalé é bem rústico, como a casa de Daniel, aparentemente feito com restos de material de construção. Enquanto conversávamos, cachorros, gatos, patos e galinhas passavam aos nossos pés. Perto da mesa onde sentamos estava uma amiga da *Machi*, chamada Iris, que sempre interferia na conversa dizendo coisas interessantes. Iris estava separando grãos de trigo em uma peneira dupla. O marido da *Machi* e uma de suas filhas estavam colocando uma porta sobre um novo galpão, que servirá de cozinha coberta durante os rituais comunitários (rogativas) que são feitos (todos os rituais Mapuche são coletivos, com exceção das rezas pessoais). Mercedes, ou Meche como a chamam, disse que no dia anterior houve um ritual com pelo menos 200 pessoas que

vieram de várias partes e não só de Freire, pois segundo ela a comunidade Mapuche dos arredores era composta por poucas pessoas. A cabeça de um cavalo sacrificado na rogativa do dia anterior estava num carrinho de mão ao lado do banheiro. Mercedes disse que tudo do cavalo é aproveitado e ele é um animal de poder e de proteção. Em Nueva Imperial é comum ver carne de cavalo nos açougues.

Além de *Machi*, Mercedes é agricultora, esposa e mãe (aparenta ter uns 60-65 anos). Tudo que planta é para subsistência e prefere que as coisas se percam que vender para os *winka* a preços muito baixos. Seu marido parecia ser pelo menos uns 10 anos mais jovem que ela. Meche disse que desde os 8 anos já sentia sinais de que seria Machi, pois sua mãe e avó haviam sido. Em uma família, somente uma pessoa pode ser Machi de cada vez. Apesar disso, alguns de seus filhos possuem graus de mediunidade.

Ela comentou que houve uma parte de sua vida que não queria ser *Machi*, e que chegou a estudar, fazendo um curso de primeiros socorros. Segundo ela, não há como ensinar alguém a ser *Machi*, nem o poder das ervas, pois muito do que ela faz é por intuição ou ditado por seus guias ancestrais. Muitos a visitam querendo aprender, mas ela não tem como ensinar, porque pode ser que uma folha de um pé de maçã sirva para duas coisas completamente diferentes conforme o dia e as instruções espirituais que recebe. Sobre os xamãs brancos, opinou que 10% do que fazem pode dar certo, mas que os tratamentos nunca serão 100%.

Chamou-nos de *winka* e disse que sempre que vem alguém como nós ou doente procurar ela, ela também fica doente (parecia estar com um resfriado igual ao meu, por coincidência). Ela sempre se abre a pesquisadores e já teve antropólogos hospedados em seu sítio. Segundo Mercedes, seus pacientes são Mapuche e não-Mapuche, e atende pessoas com ataques/surtos psicóticos quando a medicina ocidental não consegue curar, quando isso ocorre ela faz uma espécie de exorcismo das energias ruins. Não há céu nem inferno na religião Mapuche, porém há entidades negativas que podem fazer mal às pessoas. Ela contou de um episódio em que uma pessoa encarregada da saúde local fez uma reunião com vários médicos e *Machis* para falar de medicina, um dos chefes de saúde chileno fez um comentário preconceituoso de que não era possível saber quais doenças eram as mais comuns na região, porque os Mapuche eram na maioria analfabetos e não registravam seus pacientes e nem as doenças que tinham. Ela tinha levado seu caderno de registro, e usando seus próprios termos, pode praticamente esfregá-lo na cara dele.



Fig. 56: Acima: Machi Mercedes e eu conversando. Abaixo: Machi consultando Fernanda em seu Rewe. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

Iris, em outro momento da conversa, disse que o *mapudungun* varia conforme a região, que não é uma língua uniforme. Lamentou que o Estado chileno faça de tudo para dizimar os Mapuche. Como senti que o clima pesava com essa temática, disse para ela que a resistência devia seguir forte em todos os aspectos possíveis. Ela comentou também que muitos Mapuche estão se rendendo ao sistema capitalista e individualista, querendo sempre viver com luxo, sem absorver um valor primordial no mundo Mapuche, que é a coletividade. Mercedes interrompeu contando que houve uma época em que ela construiu uma casa com a frente do lado oposto ao nascimento do sol, e que

essa casa tinha muitos objetos de luxo. O preço que pagou pelo luxo e por ter construído a casa do lado errado foi que em menos de 7 meses a casa se incendiou acidentalmente. Ela interpretou isso como um sinal para viver com simplicidade, sem ter luxos e construir sua nova casa do lado correto.

Perguntei acerca das joias, ambas disseram que usam os mesmos brincos todos os dias, sempre de prata e que só mudam em ocasiões especiais. Mercedes comentou que a prata é proteção, que não deixa o mal entrar. Que os brincos representam o lugar de onde veio e que os colocou na adolescência. Também comentou que coloca mais prataria somente em situações de rituais grandes ou de aparição pública. Acredita que a prataria seja um símbolo de resistência e de identidade Mapuche, bem como Iris. Meche comentou que hoje são poucas as mulheres que usam a prataria (o que eu discordo olhando as orelhas femininas em Nueva Imperial e em Temuco). Disse que acha ruim que algumas usem somente para enfeitar-se e não como objeto de poder, ignorando os sentidos rituais e simbólicos. Há situações em que a prata é usada nos rituais sem ser vestida, colocada acima da mesa, por exemplo. Sobre o lenço na cabeça, Mercedes disse que ele é também proteção. Contei a ela que tinha tido algumas experiências estranhas após o contato com as joias da coleção do museu de Temuco, perguntei o que poderia ser. Ela respondeu que as joias podem carregar espíritos por anos, que é preciso pedir permissão ao tocá-las.

Perguntei também sobre as diferenças entre homens e mulheres na essência dos seres. Mercedes crê que ambos podem fazer tudo, são capazes de realizarem as mesmas coisas. Iris comentou que existe uma energia feminina e uma masculina, que são complementares, e em consequência somos todos seres importantes. Para ela, as mulheres são as matriarcas e as peças chave na união da família e na educação das crianças. Apesar da dualidade dos papéis e funções sociais, ela não se manifesta em forma de atributos inerentes a homens e mulheres. Mercedes comentou que os guias espirituais, ou o próprio espírito podem ser femininos ou masculinos, não tendo ligações com o sexo do corpo físico.

Cristián perguntou se ela teria alguma mensagem sobre o que nós *winka* jovens deveríamos aprender sobre a vida. Ela respondeu que chegamos muito de supetão sem pedir permissão a terra. Toda vez que chegarmos a um lugar novo devemos pedir permissão à natureza, respeitar mais. No final da conversa entramos em sua casa, pois fazia frio, e compartilhamos um mate servido por uma amiga sua chamada Jessica. Meche contou que chegou a recusar fazer parte de um livro, pois crê que colocariam seu nome muito pequeno e lhe roubariam muito conhecimento por nada. Esse livro lhe foi oferecido em um encontro de diferentes culturas, chamado *Raíces de la Tierra*, no qual ela foi com outras mulheres Mapuche e costuma participar quase todos os anos. Nesse momento, seu marido se sentou conosco e perguntamos como era ser o esposo de uma Machi, ele respondeu que era uma grande responsabilidade, tanto dele, quanto dela. Fiquei de voltar para entregar meu

trabalho a ela, agradecemos muito, e ela disse que talvez em outras vidas já tivéssemos nos encontrado.

Fernanda havia ficado durante essas duas horas com um ovo cru na alça de seu sutiã tocando sua pele. Outro modo de análise da *Machi* é pelo cheiro da roupa que a pessoa usou durante uma noite. Em Santiago é comum *Machis* que fazem o mesmo, porém usam a urina do paciente. Mercedes levou Fernanda até seu *Rewe*, onde fizeram a consulta, e evidentemente não pude acompanhar. Segundo Fernanda, Mercedes analisou o ovo que ficou com seu calor, e disse mais coisas pessoais, relacionadas a aspectos psicológicos e emocionais que estavam bloqueando a sua felicidade. Observei a forma como Fernanda e sua mãe fizeram o pagamento da consulta em dinheiro e em mantimentos.

Saí da casa da Machi muito emocionada, pois ter tido a oportunidade de entrevistá-la foi algo surreal, e não teria ocorrido se não tivéssemos ficado hospedados na casa de Fernanda, uma coisa realmente levou a outra. Nos dois dias que se seguiram, fiquei hospedada em um hostel em Nueva Imperial, para conhecer melhor a cidade e descansar um pouco antes de viajar para Valdivia.

4.7 *Nueva Imperial*

A pequena cidade de Nueva Imperial pode ser percorrida facilmente a pé. A população local é marcadamente Mapuche. Na praça central há diversas estátuas parecidas com as da praça de Temuco, porém incluindo alguns mitos da cosmovisão Mapuche, como as cobras Kai-Kai e Tren-Tren. No centro da cidade, se nota quase todas as mulheres (principalmente as mais velhas) usando Chawai, nas versões antigas e modernas.

Em um dos pontos altos da cidade, em um monte, há um Rewe e dele se vê toda a cidade abaixo e ao longe no horizonte o vulcão Villarica. Aquele provavelmente foi, e ainda é um ponto estratégico e sagrado para o povo Mapuche. Descendo do *Rewe*, em uma das praças da cidade, há uma enorme rampa que dá acesso à parte alta da cidade, com muros pintados com poesias e desenhos Mapuche. Há uma loja de artesanato indígena depois da praça, com diversos folhetos turísticos e explicações sobre a cultura Mapuche. Bem como Temuco, Nueva Imperial também quer passar a mensagem da harmonia entre Mapuches e *winkas* convivendo no mesmo espaço.



Fig. 57: Acima rampa pintada com referências indígenas. À esquerda monumento referente à Kai-Kai e Tren-Tren, à direita Rewe. Créditos à autora. Ano: 2016.

4.8 Valdivia

No dia 18 de fevereiro partimos para Valdivia, uma cidade um pouco maior que Temuco no litoral sul. O motivo de ir a Valdivia foi que haveria um evento chamado: *Encuentro por el agua y por la tierra*, com início no dia 17 e finalização no dia 21. No dia 18 haveria uma oficina de joalheria. Estabelecemos-nos em um camping e descemos para conhecer o evento.

No caminho entre o camping e a Playa de Los Molinos, havia um local fechado, com uma placa informando: *Territorio Lafkenche recuperado*, com um grande número de pessoas entrando e saindo. Chegando à praia vi que o evento infelizmente não era o que esperava. Minha expectativa era que fosse um evento como o *Raíces de la Tierra*, um evento marcadamente indígena com trocas de experiências nesse sentido. Talvez nos dias que não pude ir tenha sido assim, porém no dia em que cheguei o evento pareceu caótico, com várias oficinas acontecendo ao mesmo tempo, sem um eixo central, com a presença de jovens dos mais variados tipos de coletivos e movimentos sociais usando o espaço como se fosse uma festa.

O que menos gostei de ver foi que uma mulher Mapuche (vestida com chamal, usando Keltatuwe e Chawai) era praticamente sozinha a encarregada de fazer e dar toda a comida aos jovens. Pareceu-me claramente uma mistura de relação escravista e machista, enquanto os jovens (maioria *winka*) bebiam, comiam e usavam psicoativos. Houve um momento, no fim da tarde, em que ela precisava carregar uma caixa pesadíssima até a parte de cima da praia, passando por uma escada, eu estava na escada e vendo que ninguém se prontificaria a ajudar, ofereci ajuda. Carregamos a caixa juntas e ela me perguntou se eu tinha gostado da comida, se tinha conseguido comer alguma coisa, respondi que tinha acabado de chegar, mas que logo comeria (o que não fiz, pois ao terminar a oficina de joalheria fui embora do evento).



Fig. 58: À esquerda acima e abaixo detalhes da oficina. As demais são imagens do evento em geral. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

É incrível como um ambiente familiar, pois já fui a diversos eventos muito semelhantes do movimento estudantil, tenha me causado tanto desconforto. Senti-me mais sem graça e envergonhada ali que nos ambientes propriamente Mapuche, ou seja, alheios à minha vivência usual.

Ainda assim participei do “taller de orfebrería” e conversei com a mulher que estava dando o curso, Paulina Garcia, que vive na V Región e havia ido a Valdivia só para o encontro. Estávamos trabalhando com lâminas de alumínio, ela comentou que trabalha com produtos menos agressivos que o ácido nítrico. Disse também que faz 6 anos que trabalha com isso e que não se considera orfebre, pois está sempre aprendendo. Para ela, a maioria dos livros sobre a prataria Mapuche se atém somente ao desenho das peças, ignorando os aspectos simbólicos e espirituais, pois muito desse conhecimento se perdeu. Sob a mesa improvisada estava o livro *Los Plateros de la frontera y la Platería Araucana*, de Raul Morris von Bennewitz, para servir de inspiração e de modelo aos trabalhos. Revezávamos-nos para usar a mesa e dividíamos as ferramentas tentando criar algo. Infelizmente perdi o pingente que produzi naquele dia antes de tirar qualquer foto. O processo de produção das peças funcionou do mesmo modo que no curso que fiz em Santiago, com a diferença de que não dispúnhamos das mesmas ferramentas, o que havia disponível eram somente os mini serrotes, lixas, martelos e pregos.

Depois do fim da oficina, dei um passeio para observar os murais que tinham acabado de ser pintados na orla da praia e voltei para o camping. Já decidida a voltar para Santiago no dia seguinte, pela decepção com o evento e porque o dinheiro que tinha levado para essa viagem de quase dez

dias já estava no fim.

De volta a Santiago, tirei alguns dias para me recuperar de uma gripe que já vinha me acompanhando desde Temuco pelo vento frio que tomei. Retomei minhas atividades no dia 22 de fevereiro, indo ao Museo Histórico Nacional trabalhar com algumas poucas peças da pequena coleção do museu, auxiliada pelo historiador da arte Rolando Baez, que me pediu que lhe levasse uma escultura de Lampião ao estilo de Vitalino na próxima vez que vá ao Chile. Para Rolando, há influências ciganas na prataria Mapuche, o que se evidencia pelo uso das moedas. Ele comentou também que se percebe quando um prateiro não-Mapuche faz o rearranjo das peças, pois o mesmo coloca as moedas com a face do valor e não do condor, que tem um significado simbólico específico. Ele também me disponibilizou algumas fotos de outras peças e suas informações catalográficas para que eu usasse posteriormente.

As últimas atividades realizadas antes de meu regresso foram as entrevistas de Aukan, Magdalena, Celeste e Xaipe, todas em Santiago. Reproduzo abaixo as impressões sobre cada uma delas, dando algumas informações que obviamente não estão nas transcrições das entrevistas, embora a maioria do conteúdo tenha sido gravada.

4.9 Rütrafe Juan Catalán Caniguán, ou Aukan Tripantu

Cheguei acompanhada de Cristián no dia 23 de fevereiro às 16:00. Quase toda a conversa tida com Aukan foi gravada e documentada. Foi impressionante a organização, limpeza e esmero do lugar. Não entramos em sua casa, portanto, não posso descrevê-la. A oficina fica no primeiro cômodo logo na porta de entrada. Hoje já não vive mais em Santiago, ele se mudou para a zona rural de Villarica.

Aukan foi muito gentil e se colocou a disposição para ajudar na interpretação dos símbolos. Ele disse que também conhece Daniel e Juan Painecura. Aparentemente a maioria dos prateiros e prateiras se conhece. Segundo ele, muitos jovens roubam fotos dos prateiros mais velhos, ou copiam as peças. Comentou que às vezes faz ourivesaria comum e prataria aymará, disse que todo bom prateiro deve saber lidar com grandes volumes de prata, para fazer, por exemplo, uma cuia de mate ou uma espora.



Fig. 59: Aukan e sua oficina. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

Nas paredes de sua oficina existem diversas fotos de trabalhos seus antigos, de joias antigas, além de alguns de seus certificados. Após a entrevista formal, lhe expliquei em que consistia a ideia de meu trabalho, o que já tinha feito, e terminamos a conversa comentando sobre as coleções museológicas de prataria Mapuche.

4.10 Militante do Consejo de Mujeres de Pueblos Originarios: Magdalena Chicahual Quilaman

A entrevista com Magdalena só foi possível pela intervenção de uma amiga minha de infância, a antropóloga Bruna Rossetti Mendonça, que em alguns meses anteriores havia estado em uma marcha Mapuche e conheceu Magdalena e outras integrantes de seu grupo. Elas trocaram emails, e Bruna intercedeu por mim nesse sentido, colocando eu e Magdalena em contato. Minha conversa com Magdalena se iniciou justamente falando dessa coincidência. A entrevista ocorreu no mesmo dia 23, porém no fim da tarde, começo da noite.

Magdalena também foi muito bacana, nos encontramos na praça Brasil, sentadas no gramado conversamos informalmente. Ela contou que há 3 anos teve um AVC e se salvou, pois foi muito bem tratada e porque uma *Machi* lhe fez um *machitún*. Como resultado ela ficou tão bem como antes. Um *machitún* não sai por menos de 300 mil pesos, equivalente a 1600 reais. Ela também comentou que o processo de ser *Machi* não é fácil, dado que a/o escolhida/o pode morrer se não começar a exercer a profissão, pois os espíritos de *Machi* atormentam a pessoa se ela não exerce, gerando doenças horríveis. Além disso, ser *Machi* é algo custoso financeiramente, pois deve-se ter um espaço próximo a natureza, um *Rewe* próprio e algumas ervas medicinais plantadas. O Chawai que usa foi ganho em sua infância e até hoje a acompanha.



Fig. 60: Magdalena e seu Chawai de prata ganhado na infância. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

Magdalena comentou que entrou na militância tardiamente, que na cidade muitas vezes a identidade Mapuche é perdida. Seu despertar ocorreu após uma oficina de joalheria Mapuche e um

nguillatún, em que se emocionou e começou a se engajar na causa Mapuche. Ela conhece muitas pessoas da liderança do movimento, sempre participando de eventos ligados à causa. Assim como para Aukan e Xaipe, para Magdalena o povo Mapuche deve retornar ao sul, recuperar as terras originárias, o *Wallmapu*. Ela também possui planos de ir para o sul. Essa posição se dá, pois acredita que o povo Mapuche por ser a “gente de la tierra” deva estar próxima da natureza, o que já não é possível em Santiago. Perguntei se haviam brancos que seguiam a religião Mapuche. Ela respondeu que sim, e que alguns chegavam a ser mais fervorosos e seguirem mais à risca as tradições que muitos Mapuche, mas que nunca chegariam a ser *Machi*, pois o espírito de *Machi* só se manifesta nas pessoas propriamente Mapuche.

4.11 Rütrafe Celeste Painepan

A entrevista ocorreu no dia 24, no apartamento que Celeste divide com o irmão. Sua oficina é em um pequeno cômodo da casa, equivalente ao espaço de uma despensa. Quando chegamos (eu e Cristián), ela nos ofereceu água e colocou um CD de canções Mapuche para tocar. Celeste possui a casa cheia de artigos Mapuche, bem decorada. Ademais de morar com o irmão, ela trabalha no restaurante dele como cozinheira. Nesse mesmo restaurante possui uma pequena vitrine com seu trabalho exposto para vender.

Segundo ela, é impossível viver só da prataria. Ela também vende artigos de outras artesãs. Mostrou várias revistas e livros nos quais saiu, e nos presenteou com um trabalho de arte de um conhecido seu. Disse que sempre vai ao *Raíces de la Tierra*, assim como Mercedes, e sempre expõe em feiras. Tem a noção que não importa o lugar, a pessoa sempre será Mapuche, mesmo vivendo na cidade. Ela disse que o que mais gosta de fazer são as figurinhas dos espíritos ancestrais (*pillanes*).



Fig. 61: À esquerda Celeste nos mostra uma das pedras que são usadas pela Machi. Ao centro brinca com um poncho próprio para Lonkos. E à direita detalhes de sua oficina. Créditos: Cristián A. Olivares Acuña. Ano: 2016.

Enquanto conversávamos, ela tirava as joias de uma vitrine que tinha em sua sala, algumas vezes as vestia, e colocava em minha mão para que eu observasse. Ela também vestiu alguns dos ponchos que estava vendendo para outras artesãs. Muito simpática e bem-humorada, pediu para que eu e Cristián assinássemos um livro de noivos que ela tem, destinado aos casais que pedem que ela produza alianças. Assim como Aukan, Celeste também produz joalheria tradicional.

Celeste se vê como uma voz, uma pessoa que emprega toda sua sabedoria em seu ofício. Vinda de uma família de prateiros, Celeste é a primeira mulher a exercer a função, apesar de sua

avó ter feito joias improvisadas com latas de leite condensado. Bem como Magdalena, Celeste comentou que o sentido de ser Mapuche muitas vezes se perde, sendo uma responsabilidade individual buscar por suas origens. Ela acredita que todos os seus ancestrais a acompanham no momento de confecção das joias, dando todo o seu *newen*. Sua força e energia para a produção das peças nasce dessa ancestralidade e da necessidade de resistência e afirmação de sua identidade como Mapuche urbana.

4.12 Rütrafe e ativista Xaipe Antileo

Quem me acompanhou durante essa entrevista foi minha amiga arqueóloga chilena, Tamara. Tamara gravou a entrevista em seu celular, e infelizmente devido a um erro dele, grande parte da entrevista foi perdida. Ainda assim, foi extremamente válido ter tido a oportunidade de conhecer Xaipe. Sua casa, um pequeno chalé simples, está localizada em Cerro Navia, bem afastada do centro da cidade. Quando entramos já vimos uma série de artigos Mapuche em seu quintal, bem como no interior de sua casa.

Como tínhamos conversado pouco online, tive que me apresentar devidamente, bem como Tamara, seguindo o protocolo de respeito Mapuche. Após essa apresentação, Xaipe começou a se soltar, e a entrevista fluiu tranquilamente. Ela também nos recebeu muito gentilmente.



Fig. 62: Xaipe e sua oficina. Créditos à autora. Ano:2016.

Xaipe divide seu tempo entre o ativismo, um casal de filhos pequenos, o ofício de prateira e as suas obrigações domésticas como esposa. Sua oficina é apenas uma mesa em um dos cantos da sala, por conta de não ter espaço suficiente, Xaipe trabalha somente com lâminas de prata, apesar de conhecer outras técnicas. Ela portava os Chawai com dois furos em forma de meia lua, representando uma mulher casada. Quando os Chawai não têm furos, eles representam jovens ou meninas em início do período fértil. Quando há uma meia lua, isso significa que se trata de uma mulher solteira.

Ela apenas trabalha com peças grandes, ao estilo tradicional, feitas para pessoas Mapuche, não vende para estrangeiros. Militante em várias causas Mapuche, relatou já ter sido presa várias vezes. Contou que nas ocasiões de protesto se usa joias de alpaca ou de metais de menos valor, pois ao serem presas os policiais roubam sua prataria. Por isso as joias de prata verdadeiras são usadas somente nas cerimônias.

Das mulheres entrevistadas, ela foi a única que vestia o chamal. Parece importar-se totalmente em seguir as tradições. Disse que também quer voltar para o *Wallmapu* (sul) e que ali é o lugar da população Mapuche. Ela acredita que as peças sejam uma forma de resistência e identidade e não concorda com quem faz as miniaturas e/ou vende para o público estrangeiro.

4.13 Representações escultóricas

Durante toda a viagem estive atenta aos detalhes que pudessem contribuir para esse estudo, um deles foi a presença de esculturas em Temuco, Nueva Imperial e Santiago representando a mulher e o homem Mapuche em suas especificidades culturais, e em seus “papéis” de gênero. A primeira obra encontra-se na praça central (Plaza Aníbal Pinto) de Temuco e compõe-se de um conjunto de esculturas feitas no final da década de 1980, pelos artistas Guillermo Meriño Pedrero, José Troncoso Cuevas e uma pequena equipe⁴⁹. O título da obra é “Monumento a la Araucanía”, e foi inaugurada em 1990 trazendo como personagens uma *Machi*, o guerreiro Mapuche Kallfulifan (Caupolicán), um soldado chileno da “pacificação” da Araucanía, um colono e o poeta Alonso de Ercilla (soldado espanhol famoso pela escrita do poema épico “La Araucana”).

É interessante notar a presença das joias na *Machi*, que vestida com um chamal, porta um *kultrún* (tambor), um chawai e um trarilonko, sendo a única mulher entre quatro homens, e a única representante de assuntos espirituais/ religiosos, estando acima de todas as demais figuras. Todos os homens do monumento estão em posições que denotam virilidade e masculinidade, principalmente Caupolicán que se encontra armado e em postura de guerra. O toque do *kultrún* é o principal responsável pela entrada no transe xamânico, tão necessário para os trabalhos de cura da *Machi*. Apesar de estar com a cabeça protegida pelo lenço e o Trarilonko, é curioso o fato da Machi não possuir em seu peito uma joia peitoral, demonstrando talvez uma escolha dos artistas. Nessas esculturas tem-se claro o lugar do indígena no imaginário social-histórico chileno, sendo representado como ser guerreiro (homem) e espiritual (mulher).

⁴⁹ Para mais detalhes sobre a ficha técnica da obra ver: http://www.guillermomerino.com/taller_013.shtml.



Fig. 63 : Monumento a la Araucanía. Foto 1: Créditos à Andrea Manushevich para Plataforma Urbana . Foto 2: Créditos à Guillermo Meriño Pedrero. Foto 3: Créditos à autora.

O segundo conjunto de esculturas, já mencionado no item sobre a cidade de Nueva Imperial, está situado no centro da cidade (Plaza Pedro de Valdivia) e em um local turístico próximo ao rio que corta a cidade (Parque de las esculturas) e à antiga ponte ferroviária. As obras do centro da cidade e do parque são de autoria de Ildenfons Quilempan, artista Mapuche, porém possuem uma diferença de 3 anos em sua inauguração, a primeira feita em 2012 (centro) e a segunda em 2015. Ambas inaugurações contaram com a presença de *lonkos* Mapuche e rogativas⁵⁰. As esculturas da praça central são: as serpentes Kai-Kai e Tren-Tren representando a cosmovisão Mapuche; o Lonko Juan Luis Huenul representando o fundador da cidade; uma mulher Mapuche representando a mediadora entre os ancestrais e a natureza; e um dançarino de *Choike Purun* representando a dança religiosa tradicional do povo Mapuche.

É interessante notar que novamente as joias (no caso um Keltatuwe), o chamal, e o *kultrún* aparecem na figura feminina representando a espiritualidade e a religiosidade. Tanto na escultura da praça central de Temuco, quanto nessa a mulher Mapuche é envolta em uma espécie de “aura” de poder espiritual, pelo seu gestual e indumentária. Como Nueva Imperial está a poucos quilômetros de Temuco, é possível que o artista tenha se inspirado na figura do “Monumento a la Araucanía” para compor sua obra. As figuras masculinas da praça evocam a virilidade, o pioneirismo (Huenul), e também a espiritualidade.



Fig. 64: "Mujer Mapuche". Créditos à autora.

⁵⁰ Detalhes sobre cerimônias em: <http://www.nuevaimperial.cl/?p=32747> (Sobre inauguração do parque das esculturas). E: <http://www.soychile.cl/Temuco/Sociedad/2012/09/07/117899/Con-cuatro-estatuas-de-madera-se-re-inauguro-la-Plaza-Pedro-de-Valdivia-en-Nueva-Imperial.aspx> (Sobre inauguração das esculturas da praça central).

As esculturas do parque evocam cenas da cultura e cotidiano Mapuche, pondo em evidência o que seria uma família Mapuche, e o jogo tradicional *Palín* (espécie de hóquei). No parque as figuras masculinas surgem como detentoras dos aspectos culturais (jogadores de *Palín*) e econômicos (vendedor de algas cochayuyo, pai da família). A única figura feminina carrega seu bebê nas costas (em uma espécie de berço chamado de “chigua” no Chile e *küpülwe/kupylwe* em mapudungun) e evoca o aspecto de mãe e esposa, vestindo um chamal e portando como joias Chawai e Keltatuwe.



Fig. 65: À esquerda: jogadores de *Palín*. No centro: Dançarino de Choike-Purun. À direita: Lonko Juan Huenul. Créditos à autora.



Fig. 66: Mãe Mapuche. Detalhe para joias. Créditos à autora.

É interessante pensar se a obra da mãe Mapuche de Quilempan teve influência de uma obra situada no Museo de Bellas Artes de Santiago, intitulada “Madre Araucana” de Virginio Arias, feita em bronze em 1896. A escultura porta um jarro, joias peitorais (Sikil), brincos Upul, um Punzón segurando uma espécie de capa, e um raro Traripel (gargantilha). Como mãe, ela também carrega seu filho nas costas (no *küpülwe/kupvlwe*).



Fig. 67: "Madre Araucana". No centro detalhe do sikil. Créditos à autora.

Em todas as esculturas a mulher Mapuche veste um chamal e porta alguma joia típica da prataria, demonstrando a força do caráter identitário que a indumentária alude. A joia mais frequente e que todas portam é o Chawai nas orelhas, seguido pelo Trarilonko e joias peitorais. Em geral, pode-se concluir que para os escultores, a mulher Mapuche simboliza uma mediadora do mundo espiritual com o mundo físico/material, além de cumprir a função biológica de reprodutora da espécie, e por consequência, da cultura. Apesar da função de esposa e mãe exigir o trabalho no espaço privado, o uso do *küpülwe/kupvlwe* indica certa mobilidade possível à vida da mulher Mapuche.

Tomando-se como referencial as imagens masculinas esculpidas, o homem Mapuche ocupa o protagonismo, e simboliza o reprodutor das práticas culturais e religiosas (danças, jogos), o guerreiro feroz, e o provedor econômico da família, associado sempre ao espaço público, aos afazeres cerimoniais. Quanto às vestimentas, o homem quase sempre é posto com o torso nu, com roupas simples, muito diferente dos colonizadores ou outras figuras masculinas.

4.14 *Festival Raíces de la Tierra*

Mercedes e Celeste comentaram acerca de um encontro de sábios indígenas que ocorria no Chile anualmente, geralmente no mês de novembro, e que ambas frequentavam. Fiquei curiosa para saber do que se tratava, e também interessada pela quantidade de etnias e lideranças espirituais indígenas que estariam presentes. Em novembro de 2016, dos dias nove a treze, pude participar do evento *Raíces de la Tierra*, que ocorreu em um sítio na zona rural de Rancagua. Fui acompanhada de uma de minhas melhores amigas (Jasmim), de minha cunhada de apenas 10 anos (Aline) e de Cristián. A estrutura do festival era semelhante à de um congresso acadêmico, com várias atividades acontecendo concomitantemente, sendo necessário escolher onde se queria estar. Um dos locais de constante movimentação era o setor Mapuche, onde se desenvolviam rituais, palestras e danças praticamente durante todo o dia. Desde muito cedo era possível ouvir o som das *trutucas* e os gritos de seus rituais, o que se repetia no período da noite, com mais rogativas e danças. O local tinha algumas regras, dentre elas as de não tirar fotografias e de não deixar as crianças sozinhas. Tivemos que fazer um rodízio no cuidado com a Aline para que pudéssemos assistir o que queríamos e também permitir que ela fosse aos jogos e oficinas infantis.

No primeiro dia acordei às 5 da manhã para ir ao meu primeiro temazcal, entrei na fila do temazcal mexicano, que era misto, as outras filas eram de temazcais de outras orientações, que separavam as pessoas por sexo, e mulheres menstruadas não poderiam entrar. Durante todo o evento eram feitas instruções com relação a roupas. Na cerimônia da Kiva sagrada, as mulheres tinham que ir com os ombros cobertos e de saia longa e os homens de calça, essas orientações diziam respeito aos princípios dualistas de complementariedade do universo. Quando participei de uma oficina de dança Rapa Nui, também éramos separados por sexo e as coreografias eram diferentes. A separação de gêneros ocorria em grande parte dos rituais.

Pude participar de um *Llellipun* (rogativa Mapuche) pelas crianças, a cerimônia durou pelo menos 4 horas. A parte que chamo de “altar”, ou seja, o local para qual a cerimônia era dirigida ficava no centro do espaço, onde havia um pequeno pé de canelo florido. As flores do canelo são semelhantes a fogos de artifício, e suas representações aparecem com frequência nas joias Mapuche. Um oficiante montado a cavalo (provavelmente alguém considerado um *lonko*) conduzia o ritual em *mapudungun*, indicando os momentos de toque das *trutucas*, flautas, *kultríns*, apitos e guizos, bem como as horas de dançar, as formações em fila ou em roda, enfim, o que deveria ser feito, com base nas ordens do *Machi* principal (várias Machis estavam presentes, porém nessa cerimônia que acompanhei um homem *Machi* guiou o processo). O oficiante também ordenava que os homens gritassem em períodos alternados. As orações eram todas em mapudungun, e água e

outros líquidos eram frequentemente cuspidos no canelo central, que imaginei ser uma forma de oferta ou de transferir a energia da reza na cusparada. Em alguns momentos éramos organizados em filas por sexo, em outros éramos misturados, dançávamos para mover energia (em movimentos para frente e para trás), e no fim da rogativa todos se cumprimentavam em círculo. Notei que quando separados por sexo, a primeira fileira sempre era de mulheres, e em sua maioria trajando vestimentas de *Machi* e tocando *kultríns*. Um pouco afastado do centro da praça cerimonial, uma mulher era a responsável por manter uma fogueira acesa durante todo o tempo.

Pude me reencontrar com a *Machi* Mercedes Antilef e com Celeste Paineipan, com a primeira me consultei (finalmente) e com a segunda conversei e acompanhei sua palestra sobre a prataria Mapuche. Com respeito à consulta, vários “doutores ancestrais” (curadores indígenas) estavam atendendo em pequenas cabanas de madeira, pagava-se um valor justo, escolhia-se quem seria melhor para o seu tipo de problema (havia cartazes com a trajetória de vida, etnia, e tipo de trabalho que cada curador exercia) e a consulta era realizada. Para evitar curiosidades, conversamos sobre meus problemas de tireóide, e Mercedes me receitou alguns tratamentos naturais. Ela estava vestida com um chamal, lenço e Trarilonko na cabeça, Chawai e um Keltatuwe. Além dos remédios naturais, ela fez uma série de orações em *mapudungun*, passando um copo com água por meu corpo, principalmente por meu pescoço, e depois pediu que eu jogasse aquela água fora. Agradei bastante pela paciência e carinho da *Machi*, que sempre foi muito solícita comigo.

A palestra de Celeste foi excelente, pois ela “traduziu” uma série de símbolos existentes nas joias que confecciona. Sobre a mesa, ela colocou um Punzón, uma flor de fitas de cetim (comumente usada na cabeça acompanhada do lenço e Trarilonko), um Keltatuwe, brincos Upul e Chawai, e outras joias. Muito elegante, ela vestia um chamal, Ntroe em duas tranças, Chawai e um Trapelakucha. Novamente comentou acerca de sua trajetória, sendo de uma família de *rütrafes* e iniciada aos 5 anos em um *We Tripantu*. Seus pais migraram do campo para a cidade, o que mudou suas vidas, porém não fez com que a cultura se perdesse. Para Celeste, a imagem proposta por W. Reccius em sua análise das joias do Museo Chileno de Arte Precolombino das 3 mulheres portando joias distintas conforme o tempo⁵¹ tem coerência, pois a ordem da esquerda para a direita seria: joias anteriores à invasão espanhola, joias do auge da prataria Mapuche (século XIX), e por último as joias do século XX. Ela também comentou que a primeira joia que se coloca é o Chawai, seguida do Trarilonko e assim por diante, já que a proteção da cabeça deve ser o primeiro foco. A flor descrita no começo do parágrafo representa a felicidade, a necessidade de estar alegre, e seu nome em *mapudungun* é *Rewmu*.

Celeste comentou que os peitorais sempre são joias protetoras, e o Keltatuwe, que ela chama

⁵¹ Ver anexo.

de Sequil Akucha, é uma joia que pode ser encontrada com menos facilidade nos museus, pois passa de geração a geração de maneira hereditária. Para ela, o fato de as joias estarem nos museus representa o despojo sofrido pelos Mapuche, é algo doloroso, pois as joias não deveriam estar nesses lugares. Ela atentou para o fato da enorme diferença de nomenclatura das joias conforme as regiões, ela usou como exemplo o Keltatuwe, que chama simplesmente de Akucha, e o Punzón. Painepan vê o Tupu como a representação do encontro entre os incas e os Mapuche, já que a peça foi um “empréstimo cultural”, significando que todos somos iguais, e que as joias vêm simbolizar o equilíbrio e a harmonia perfeita entre os seres. A faixa usada em sua cintura, e em tantas outras que portam o chamal, é chamada Trariwe e funciona como uma espécie de escudo. O colar Kilkay e o Ntroe nas tranças são responsáveis pela conexão com o céu. As joias pertencentes a mulheres de ascendência *Lakfénche* com frequência apresentam motivos zoomorfos ligados ao mar: conchas e peixes. Já as joias de Machi quase sempre possuem motivos fitomorfos, dado à ligação com as plantas no ofício de curar. Celeste explicou que as grandes tecedoras, já avós (Papay em mapudungun), portam Chawai ou Upul bem maiores do que os das demais mulheres.

Para a *riütrafe*, o “enxoval” básico de joias é composto por: Tupu, Chawai, Trarilonko e alguma joia peitoral. E os cortes nos Chawai não possuem ligação com o estado civil, mas com as fases de vida, como menstruação e menopausa. Segundo ela, os *pewmas* (sonhos) podem determinar as joias a serem feitas, assunto que outros *retrafes* haviam mencionado. Sobre as técnicas que utiliza, Painepan trabalha com prata em grãos e moedas de prata, que até a data de 1932 são de prata, e a partir daí passam a ser fabricadas em bronze e níquel. Para não perder seus modelos, ela faz as joias em pares, uma é posta a venda e a outra não. Celeste Painepan encerrou sua fala dizendo que: “*Toda platería tiene que sonar, brillar y moverse*”.

Outra palestra que pude acompanhar levou uma série de pessoas de lideranças indígenas (Lakota, Huichol, Oglala, Mapuche e Likan Antai) para um debate acerca dos direitos dos povos nativos. Todos tiveram uma “história de horror” para contar, que foram desde invasões de seus territórios, assassinatos até prisões injustas (caso da Machi Francisca Linconao, presa injustamente e sem provas concretas de seu crime). Apesar dos infortúnios, todos passaram uma mensagem de resistência e continuidade de suas lutas e culturas.

O evento *Raíces de la Tierra* teve uma importância não só por todas as informações colhidas, mas por toda carga emocional e espiritual recebida. Éramos 4 mil pessoas reunidas por um objetivo em comum: o respeito aos conhecimentos ancestrais nativos, a necessidade de aprendê-los para a construção de vidas mais felizes e de um planeta mais digno.

Considerações finais

Essa investigação pretendeu integrar as conexões entre a materialidade da prataria Mapuche e seus contextos simbólicos, históricos e identitários. No primeiro capítulo foram expostas as teorias e conceitos que permearam a pesquisa: a Arqueologia de Gênero, a Arqueologia pós-processual e etnoarqueologia. É impossível ver as joias Mapuche sem seu caráter emblemático e seu uso pela mulher, a maior responsável pela continuidade da tradição, do *Ad mapu*.

O segundo capítulo conteve os aspectos geográficos, arqueológicos e históricos que definem a população Mapuche, herdeira direta dos complexos Pitrén, Llolleo e El Vergel, sempre resistente à dominação, lutando pela recuperação de seu *Wall Mapu* e por uma vida digna nas cidades.

No terceiro capítulo foram elucidadas/tratadas as diferentes regiões de surgimento do trabalho metalúrgico na América, levando em conta suas especificidades. Também foi analisada simbólica e historicamente boa parte das peças museográficas com as quais tive contato. Chamaram atenção as iconografias ligadas a elementos naturais. O último capítulo contou com o relato da experiência etnoarqueológica e experimental, que me ajudou a compreender o por quê e como da sobrevivência da prataria Mapuche na atualidade.

Santiago é uma capital pequena que se pretende cosmopolita e ainda possui muitas dificuldades de inclusão de populações minoritárias. Apesar de ser obviamente uma população mestiça, a maioria dos santiaguinos não reconhece essa herança Mapuche, com argumentos de que essa população reside somente em alguns bairros periféricos ou no sul do Chile. A forma como representam a população indígena nos meios de comunicação é extremamente preconceituosa e racista.

Visitando Santiago, tem-se clara que a herança indígena está viva, mas só em alguns lugares, como nas feiras de artesanato e nos museus, sendo esses os locais onde se é permitido ser indígena. Os chilenos possuem alguns estereótipos fixos acerca dos Mapuche, que oscilam entre: o “bom selvagem” de Rousseau; o índio preguiçoso, rebelde e bêbado; e o Mapuche herói que encarna as figuras de Caupolicán e Lautaro.

Em relação à experiência etnoarqueológica, apenas posso me sentir grata por ter sido recebida por todos tão maravilhosamente. Como já mencionado e concordando com Celeste, a imagem que o chileno tem do Mapuche não corresponde com a realidade: “*Aquí todo el mundo tiene un prejuicio que el Mapuche es un tipo cerrado, enojón, y yo no veo eso, veo todo el día mi gente y los veo cagados de la risa, super amorosos, son super de fogones... y siempre al que viene lo recibimos*”. Apesar do tão mencionado “protocolo”, que nada mais é do que o respeito, não creio que os Mapuche sejam fechados, mas que sim desejam e estão dispostos a compartilhar sua

sabedoria e cultura.

No auge da prataria Mapuche, entre os séculos XVIII e XIX, ela significou uma tentativa de adaptação e inversão da colonização. Ao se apoderar de um metal (prata) que havia gerado tanta dor e exploração em várias comunidades nativas, os Mapuche conseguiram mais uma vez demonstrar sua resistência e plasticidade, aprendendo com o inimigo como tirar vantagem dele. A prataria mostrará uma sociedade que iniciava sua estratificação/hierarquização social, permitindo assim o acúmulo de bens e a ostentação. A continuidade da linhagem patrilinear será um tema frequente nas joias e fará parte desta vanglória. A prata canalizará as estruturas sociais, funcionando também como um meio de expressão do universo simbólico, de identidade social e territorial. A ligação com a terra será expressa pela iconografia e estilo das peças, na representação de elementos da natureza e pelo próprio metal que vem do útero do solo.

Dentro do universo feminino da época, a mulher será a detentora dos conhecimentos da família, sendo responsável por carregá-los em seu próprio corpo por meio da indumentária. Apesar de se mudar para a casa/região do marido, sua identidade territorial original será preservada e contida nos Chaway, sua mudança se dará sem a perda de suas raízes. A mulher Mapuche também verá na prataria um meio de proteger a si mesma e aos seus, de se embelezar, e de carregar os mitos e princípios cosmológicos ordenadores da sociedade.

Outro modo de ver as joias, é como uma recompensa/retorno pelo trabalho árduo executado todos os dias pelas mulheres, de uma forma ou de outra, a prataria funcionaria como um pagamento pela produção das peças comerciáveis têxteis, e pelos labores domésticos. Em uma sociedade que valorizava extremamente o casamento e via nas pessoas solteiras como ameaças à ordem do cosmos (possíveis bruxas/os), estar bem-vestida e atraente para conseguir ou manter um casamento era outra tarefa que a mulher Mapuche deveria cumprir, sendo auxiliada pelo encanto contido nas joias, bem como nos penteados e roupas.

Hoje, a prataria funciona como uma ferramenta de resistência e como um instrumento de resgate da espiritualidade, da cultura e de volta ao *ad mapu*. É possível afirmar que seu uso decorativo, como adorno, esteja mais pronunciado na comunidade *winka* que seu valor simbólico e espiritual, porém esses valores estão sendo recuperados pelas iniciativas dos retrafe antigos, e do processo de reafirmação da identidade étnica Mapuche que ocorre entre os Mapuche urbanos,

Esse trabalho me ajudou a conhecer e compreender mais a cultura Mapuche, bem como algumas das questões de gênero que se fazem presentes e os posicionamentos das mulheres acerca do uso das joias e das diferenciações sociais. Outra grande contribuição foi a aprendizagem da maioria das técnicas modernas (e uma das técnicas antigas) de confecção da prataria. O lugar de identidade e resistência do ofício de *rütrafe* e do uso das joias também foi algo levantado nas

conversas que tive. A ligação Mapuche com o mundo espiritual e a necessidade de expressão de uma cosmovisão própria, foi outro dos fatores observado durante a viagem. Toda a experiência dessa investigação se resume a uma das músicas aprendida no temazcal: *“Amor, amor, medicina que no se agota. Mientras más la gente ama, el amor más fuerte brota”*.

Glossário (joias e termos em língua Mapuche):

Jóias:

Chawai/Chaway: brincos de formato semi-circular ou com outros formatos que não o retangular/trapezoide, característico dos brincos Upul.

Keltatuwe: joia peitoral caracterizada por possuir uma placa superior com formato de uma águia bicéfala ou duas aves, e uma placa inferior geralmente ovoide ou trapezoide sustentada por três correntes. É hoje, juntamente com os Chawai e Trarilonko, um dos símbolos da prataria Mapuche, e é frequentemente chamada de Trapelacucha, pelo público que não produz as peças.

Külkay/Kilkay: joia peitoral utilizada como colar, geralmente composta por moedas ou pequenos sinos.

Llol Llol: joia peitoral composta por contas coloridas, tubos de prata, e pequenos sinos.

Meñaque/Llankatu/Runi Runi: joia peitoral usada como colar, composta por uma rede de contas coloridas, algumas vezes tubos de prata, e moedas ou dedais na parte inferior. Apesar de colocar na mesma terminologia, o Meñaque se diferencia por seu formato circular. Ao que tudo indica, foi um erro de terminologia do museu que o classificou.

Ngtröe/Nitrowe/Nixowe: joia usada na cabeça e amarrada nas tranças da mulher, composta por uma enorme faixa de lã ou couro e pequenos pedaços de prata circulares.

Trapelakucha/Trapelacucha: joia peitoral que apresenta várias placas menos, terminando em uma placa inferior em forma de cruz com diversos pingentes (moedas ou outras figuras).

Trarilonko: joia usada na cabeça, semelhante ao Kilkay, podendo apresentar moedas, placas, tubos e outras figuras pingentes, apesar disso, o mais comum é que seja feita a partir de moedas.

Tupu: joia que possui uma “cabeça” e uma enorme agulha usada em grande parte da América Andina, sendo anterior à conquista, suas funções geralmente eram a de prender outras jóias ou a

própria vestimenta. Possui variações conforme a etnia que a produz. Entre os Mapuche se caracteriza na maioria das vezes pela cabeça ser um disco, embora outras formas também apareçam.

Sikil/Sükill: joia peitoral caracterizada por uma série de placas que sustentam uma grande placa inferior com pingentes.

Upul: grandes brincos em formato trapezoide ou retangular, geralmente amarrados aos cabelos quando muito volumosos.

Termos em mapudungun:

Ad mapu: bom comportamento e respeito à natureza e às energias cósmicas.

Aillarehue/Ayllarewe/Ayjarewe: nove *rewes*, unidade de confederação familiar que atua em ocasiões especiais como motivos festivos, religiosos, políticos ou militares.

Agka Wenu ou Ragiñtu Wenu: espaço espiritual dedicado à purificação da alma antes do início de um novo ciclo.

Alwe: uma mosca azul ou ave de alto vôo que encarna um antepassado recente e bons espíritos.

Antu: sol.

Choike Purun: dança do nhandú.

Elmapun: energia cósmica dual.

Günemapun-Günechen: Deus, criador e sustentador da terra e do povo Mapuche

Katan Kawin/Katán Pilún/Chilken: cerimônia de perfuração das orelhas na infância da menina, colocação dos primeiros Chaway.

Kalku: bruxa/o que se transfigura em uma ave para fazer maldades.

Kien: lua.

Kultrún: tambor Mapuche.

Küpülwe/Kupvlwe: armação para o transporte de bebês.

Lafkenche: parte da etnia Mapuche identificada com as zonas costeiras, literalmente “gente da costa”.

Llellipun: tipo de rogativa.

Lien/Liun/Liun: prata, iluminação do espírito, amanhecer.

Lihue: espírito, ânimo vital.

Lihuen: manha, aurora.

Lof/Lofche: unidade territorial sócio-política familiar.

Lonko: cabeça em mapudungun, chefe tradicional da família Mapuche.

Machi: nome dado à pessoa que tem a função de autoridade religiosa, conselheira, curandeira e protetora espiritual do povo Mapuche.

Machitun: rito de cura oficiado pela *Machi*.

Malones/Malón: ataque surpresa que culminava em pilhagem.

Mapundugun/mapuzungun: língua originária do povo Mapuche. A tradução literal seria “fala da terra”, pois Mapu significa “terra” e dungun ou zungun “fala”.

Minche mapu: terra que não se conhece (mundo subterrâneo).

Nag Mapu: parte terrestre, onde nos encontramos.

Newen: forças e deidades reguladoras da vida.

Nguillatún/Gijatun/Guillatún: cerimônia religiosa de rogativa ou petição.

Pewma: sonho.

Pillanes: espíritos ancestrais.

Püjü: mulher e homem fundadores da família.

Püjü Mapu: espaço espiritual no qual as famílias e parentes falecidos se encontram.

Reche: nome dado aos Mapuche no início da colonização.

Rewe/Rehue: tronco escalonado, ou altar da *Machi*, geralmente representado como uma escultura antropomorfa em madeira onde se realizam cultos, e que simboliza a conexão com o cosmos/ Também utilizado como unidade sócio-política de uma pequena agrupação de famílias que utilizam o mesmo território e compartilham o mesmo *rewé*.

Ruka: casa característica da família Mapuche, feita de palha e madeira.

Rüxafe/ Rütrafe/ Retrafe: prateiro/a Mapuche.

Trutruca/Xuxucas: instrumento aerófono do gênero dos trompetes.

Tuwün: procedência geográfica ou território.

Úlmenes: do mapundugun Ulmen, que significa Mapuche nobre, rico, culto, pessoa de influência por sua posição e fortuna.

Wajontu mapu: globo terrestre.

Wallmapu/Wall Mapu: todo o território Mapuche.

Wenu Mapu: céu, espaço onde se criam e multiplicam os espíritos.

Wentru: homem.

We Tripantu/Wiñoy Tripantu: ano novo Mapuche.

Winka: qualquer pessoa não Mapuche.

Zomo: mulher.

Referências bibliográficas:

ADÁN et al.. **Historia prehispánica em la región Centro-Sur de Chile: Cazadores-recolectores holocénicos y comunidades alfareras (ca.10.000 años a.C. A 1.550 d.C.).** In: FALABELLA et al., *Prehistoria en Chile: desde sus primeros habitantes hasta los Incas*. Ed. Universitaria, Santiago, 2016.

ALDUNATE, Carlos; RECCIUS, Walter. **Platería araucana**. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1984.

ALMEIDA, Fernando Ozorio de; ROCHA, Bruna. **Uma tradução do clássico de DeBoer e Lathrap: “O fazer eo quebrar da cerâmica Shipibo-Conibo”**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 11, n. 1, p. 315-339, 2016.

AMARO, G. & ROSSELLÓ, J. **Estudo etnoarqueológico da produção cerâmica mapuche no vale de Lumaco (Chile). Processos técnicos e conceitos simbólicos**. Al-madan online, 17, tomo II: 96-107, 2013.

ANDRADE, Marta Mega. **O elogio das mulheres em contextos funerários da Atenas Clássica: estudo de caso do táphos de Mélita**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 20, p. 235-249, 2010.

ANTINAO, Juan Painecura. **Charu: Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche**. Ediciones Universidad Católica de Temuco. Temuco, 2011.

_____. **Narrativa de un Tüpu** (Vídeo). Museo Regional de la Araucanía, 2015/2016.

ARAVENA, Andrea. **El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche**. Estudios Atacameños, n. 26, p. 89-96, 2003.

AYLWIN, J. **Tierra y territorio mapuche: un análisis desde una perspectiva histórico jurídica**. Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, Temuco, 2002. Disponível em: http://www.estudiosindigenas.cl/trabajados/terra_jose_aylwin.pdf. Acesso 10-04-2017.

BACIGALUPO, Ana Mariella. **Las practicas espirituales de poder de los machi y su relación con la resistencia mapuche y el estado chileno.** Revista Chilena de Antropología, v. 7, n. 21, 2010.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos.** Editora Record, 2005.

BARRETO, Cristiana. **Simbolismo sexual na antiga Amazônia. Revisitando urnas, estatuetas e tangas marajoara.** In: *Antes: histórias da pré-história.* Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. Catálogo de exposição, 12 out. 2004-09 jan., 2005.

BARTH, Fredrik; STREIFF-FENART, Jocelyne; POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da etnicidade.** Unesp, 1997.

BENGOA, José. **Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX).** Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000 [1985].

BERROCAL, María Cruz. **Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica.** Trabajos de Prehistoria, 66,nº 2, Madrid, 2009.

BILBAO, C.T.. **Los orígenes del pueblo mapuche. Nacimiento y configuración de un sistema cultural homogéneo.** Educación y humanidades, año 3, vol I, pp. 4-19, 2013.

BOCCARA, Guillaume. **Etnogénesis mapuche: resistencia y restructuración entre los indígenas del centro-sur de Chile (siglos XVI-XVIII).** Hispanic American Historical Review, v. 79, n. 3, p. 425-461, 1999.

BURKE, Peter. **A escrita da história.** Unesp, 1992.

BUSCH, P.; SPAROSVICH, A. & DEL VALLE, E. **Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias.** Alpha (osorno), n. 40, p. 113-130, 2015.

BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do 'pós-modernismo'.** Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, R. **El trabajo de metales en la Araucanía (Siglos X-XVIII dC)**. Memoria de Título, 2004.

_____. **Entre el vergel y la platería mapuche: el trabajo de metales en la Araucanía poscontacto (1550-1850 DC)**. Chungará (Arica), v. 47, n. 4, p. 621-644, 2015.

CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870 – 1920**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASSEL, J. Domeyko. **Lágrimas de la luna: Tesoros de la Platería Mapuche**. Colección Domeyko Cassel, 2006.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. **As representações da sexualidade na iconografia pompeiana**. Dissertação, UNICAMP, 2004.

Centro de Documentación Mapuche. Disponível em: <http://www.mapuche.info/>. Acesso em 10/09/2014.

CHÁVEZ, Jaime F.. **La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX**. Revista de Indias, v. 73, n. 259, p. 825-854, 2013.

CHEVITARESE, André Leonardo. **Mulher e colheita de frutas na pólis ateniense: análise iconográfica dos vasos áticos de figuras negras e vermelhas**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 10, p. 175-187, 2000.

Colección de Platería Mapuche de la Universidad de Temuco. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/uc_temuco/sets/72157629599736053/ Acesso em 15/09/2014.

COMISIÓN DE TRABAJO AUTÓNOMO MAPUCHE (COTAM). **El territorio mapuche: Ayer y hoy**. 2003. Disponível em: <http://www.mapuche.info/mapuint/austral030500.html>. Acesso em 11-04-2017.

COMISIÓN VERDAD HISTÓRICA Y NUEVO TRATO. **Tierras y territorios mapuche.** In: Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas, pp 387 – 423, 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/268>. Acesso 11-04-2017.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (CNCA). **Diagnóstico de desarrollo cultural del pueblo mapuche.** 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/diagnostico-del-desarrollo-cultural-del-pueblo-mapuche-region-de-la-araucania/>. Acesso 10-04-2017.

CONTRERAS, R.O. **Etnogênese e resistência mapuche no período colonial: alguns apontamentos críticos.** Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

COSTA, Diogo M. **Arqueologias históricas: um panorama espacial e temporal.** In: Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, vol. 4, n.2, Julho – Dezembro de 2010.

CURRIO, Maribel Mora. **Entrevista.** In: Revista ISEES. n. 9, julho-dezembro 2011. p.155-167. Entrevista realizada por Fabián Flores Silva.

DAVID, Nicholas; KRAMER, Carol. **Teorizando a etnoarqueologia e a analogia.** Horizontes Antropológicos, v. 8, n. 18, p. 13-60, 2002.

DEL SOLAR, Carlos Aldunate. **Reflexiones acerca de la platería mapuche.** Cultura, Hombre y Sociedad. Museo Chileno de Arte Precolombino, 1984.

DE SOUZA CORREIA, Larissa; DE SOUZA, Camila Diogo. **Representações de Atena em ânforas de figuras negras do século VI aC: um exercício de análise iconográfica.** Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 25, p. 83-103, 2015.

DÍAZ-ANDREU, M. **Historia del estudio del género en Arqueología.** In Vizcaíno, A. et al. (eds.), Desmuntant Lara Croft. Dones, arqueologia i universitat. Saguntum. Extra 15. València, Universitat de València, 2014, p. 25-32.

DONOSO, Miguel. **Pedro de Valdivia tres veces muerto.** In: Anales de Literatura Chilena. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. p. 17-31.

DOUGLASS, Krista. **Percepciones de Género en la Medicina Mapuche: Machi, Matriarca, y Colonización**. Independent Study Project (ISP) Collection. Paper 942, 2010. Disponível em: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/942. Acesso em 08/07/2014.

DUMARESK, Leila. **O cisgênero existe**. 2014. Disponível em: <http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>. Acesso em: 12/04/2017.

ENNES, Mrcelo Alario; MARCON, Frank. **Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder**. Sociologias, Porto Alegre, v.16, n. 35, p. 274-305, jan./abr. 2014.

ESCÓRCIO, Eliana Möller. **Pescadores-Coletores do litoral do Estado do Rio de Janeiro: Um olhar sobre idade e gênero**. Dissertação. Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.

ESCÓRCIO, E. & GASPAR, M. D. **Um olhar sobre gênero: estudo de caso – sambaquieiros do RJ**. In: Revista de Arqueologia, v. 23, n. 1, 2010, p.75.

FERNÁNDEZ, María A. Q. " **El origen del hombre**" y la identidad femenina: los mitos duraderos. In: *Arqueología y género*. Servicio de Publicaciones, 2005. p. 441-456.

FOERSTER, Roelf G. **Introducción a la religiosidad mapuche**. Editorial universitaria, 1993.

FONTOLAN, Marina. **Arqueologia subaquática e questões de gênero: uma leitura pós-moderna**. Dissertação, UNICAMP, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e JA Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREDEL, Karla Maria et al. **Arqueologia de gênero nas cidades de Pelotas/RS-Brasil e Habana Vieja/Habana-Cuba: século XIX**. Dissertação, UNICAMP, 2012.

GAJARDO, Antonieta Vera. **Moral, representación y “feminismo mapuche”: elementos para formular una pregunta**. Polis, Revista de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago, v. 13, n. 38,

2014, p. 301-323.

GALEANO, Eduardo H. **Las venas abiertas de América Latina**. Ed. Siglo Veintiuno, 2013.

GARCIA, Lorena L. W. G. **Adornos indígenas: resistência ou interação cultural?**. Monografia. Universidade Católica de Goiás, 2004.

GASPAR, Maria Dulce; HEILBORN, Maria Luiza; ESCORCIO, Eliana. **A sociedade sambaqueira vista através de sexo e gênero**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 21, p. 17-30, 2011.

GATICA, Omar. **Platería Araucana**. Cinpla, Depto. de Arte. Universidad Católica, Sede Regional Temuco. Temuco, 1977.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro/RJ: Zahar editores, 1978.

GELL, Alfred. **The technology of enchantment and the enchantment of technology**. In: Anthropology, art and aesthetics, p. 40-63, 1992.

GILCHRIST, Roberta. **Gender and archaeology: Contesting the past**. London and New York: 1999.

GOMES, F.B. **Arqueologia e Género(s): de strange bedfellows a um paradigma de leitura crítica do Passado**. Sapiens: História, Património e Arqueologia, n. 5, 2011.

GÓMEZ, María F. K. **Conservación en platería Mapuche**. Museo Fonck, Viña del Mar, 2002.

GONZÁLEZ, Luis R.; VARGAS, Ana M. **Tecnología metalúrgica y organización social en el Noroeste Argentino prehispánico. Estudio de un disco**. Chungará, p. 5-27, 1999.

GOSDEN, C. **Postcolonial Archaeology: Issues of Culture, Identity and Knowledge**. In: HODDER, Ian. *Archaeology Theory Today*. Polity Press. 2001.

GOSSELAIN, Olivier P. **Materializing identities: an African perspective**. Journal of

archaeological method and theory, v. 7, n. 3, p. 187-217, 2000.

_____. **To hell with ethnoarchaeology!**. Archaeological Dialogues, nº 23, p. 215-228, 2016.

GREBE, et al. **Cosmovisión mapuche**. Cuadernos de la realidad nacional, v. 14, p. 46-73, 1972.

GUEVARA, Tomás. **Historia de Chile Prehispánico**. Tomos I-II. Balcells y Cía. Santiago de Chile, 1925-1927.

HEGMON, Michelle. **Setting Theoretical Egos Aside: Issues and Theory in North American Archaeology**. In: American Antiquity, v. 68, n. 2, 2003, p. 213-243.

HODDER, Ian. **Archaeology Theory Today**. Polity Press. 2001.

_____. **Theory and practice in archaeology**. Routledge, 1992.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (INE, CHILE). **División Político Administrativa y Censal: Región de la Araucanía**. 2007. Disponível em: <http://www.inearaucaia.cl/archivos/files/pdf/DivisionPoliticoAdministrativa/araucania.pdf>. Acesso 10-04-2017.

JARDIM, Rejane Barreto; PIEPPER, Jordana Alves. **Aproximações e divergências: história social, história cultural e a perspectiva gênero**. Métis: história & cultura, v. 9, n. 18, 2012.

JENNINGS, Justin; BOWSER, Brenda J. (Ed.). **Drink, power, and society in the Andes**. Gainesville: University Press of Florida, 2009.

JESUS, Jacqueline Gomes e ALVES, Hailey. **Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais**. Revista CRONOS, v. 11, n. 2, 2010.

JOHNSON, Matthew. **Teoría arqueológica: una introducción**. Ariel, 2000.

JOSEPH, H. Claude. **La platería araucana**. In: Anales de la Universidad de Chile. 1928. p.117-158.

KOIDE, Kelly; FERREIRA, Mariana Toledo & MARINI, Marisol. **Arqueologia e a crítica feminista da ciência Entrevista com Alison Wylie**. *Sci. stud.* [online]. 2014, vol.12, n.3, pp. 549-590. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662014000300008>. Acesso em 20/06/2015.

LATORRE, Elvira B. **De adornos y herramientas nacidos del fuego: Una caracterización del trabajo de metales en la Cultura Diaguita (ca 900-1536 dC)**. Memoria de título, 2009.

LEFINAO, J. P. **Los mapuche y el proceso que los convirtió en indios: psicología de la discriminación**. Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2ª ed., Santiago de Chile, 2012.

LECHTMAN, Heather. **Los orfebres olvidados de América: Museo Chileno de Arte Precolombino**. Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991.

LIMA, Danúbia Valéria Rodrigues de. **Sobre morte e gênero: uma análise dos papéis de gênero no contexto funerário dos sítios Justino-SE e Furna do Estrago-PE**. Dissertação, UFPE, 2012.

LIMA, Tania Andrade. **Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista**. Anais do museu paulista, v. 5, n. 1, p. 93-129, 1997.

LIRANZO, O. Sánchez. **Hacia una arqueología más social**. In: ROMERO, M. Sánchez. *Arqueología y Género*. Universidad de Granada: 2005, p. 53-70.

LLAMAZARES, Ana María. **Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo**. In: SOLANILLA, Victoria; VALVERDE, Carmen (Ed.). *Actas del Simposio ARQ*. 2006.

LLANTÉN, S. **Conflicto territorial entre el Pueblo Mapuche y el Estado chileno: reconocer la lógica del espacio**. Mapuexpress, 2017. Disponível em: <http://www.mapuexpress.org/?p=17379>. Acesso 10-04-2017.

MARTÍ, Ruth Falcó. **La arqueología del género: espacios de mujeres, mujeres con espacio. Centro de estudios sobre la mujer**. Cuadernos de trabajo de investigación. Universidad de Alicante: 2003.

MCGUIRE, Randall H. **The study of ethnicity in historical archaeology.** Journal of Anthropological Archaeology, v. 1, n. 2, p. 159-178, 1982.

MERA, C. Rodrigo et al. **Copper earrings in La Araucanía: earliest evidence of metal usage in southern Chile.** Latin American Antiquity, v. 26, n. 1, p. 106-119, 2015.

MESKELL, Lynn. **Archaeologies of identity.** In: HODDER, Ian. Archaeology Theory Today. Polity Press. 2001.

MIRANDA, C. **La platería mapuche: tradición y técnica.** Santiago de Chile: Colecciones del Museo Histórico Nacional, 2015.

MONTECINO S. **Sol viejo, Sol vieja. Lo femenino en las representaciones Mapuche.** Colección Mujeres en la Cultura Chilena, Santiago: Ediciones Sernam, 1995.

MORA, Ziley. **Magia y secretos de la mujer mapuche: sexualidad y sabiduría ancestral.** Uqbar Editores, 2006.

MORSSINK, Rob A. **La plata en las culturas andinas.** Chungara, p. 49-79, 1999.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. **Joyas de los andes.** Boletín de exposición, noviembre de 2005.

NARVAZ, Marta; KOLLER, Silvia Helena. **Metodologías feministas e Estudios de Género: articulando pesquisa, clínica e política.** Psicologia em Estudo, vol. 11, nº3, Maringá, 2006, p.647-654.

NAVARRETE, Rodrigo. **Excavando mujeres en y desde el sur: aproximaciones a la arqueología feminista en Latinoamérica.** Revista venezolana de estudios de la mujer. Enero/junio 2010. vol. 15/n 34.

NILSSON, Noemí. **La mujer mapuche en Chile: un estudio de género y marginación en la región de Aracanía.** Stockholms Universited, Vartermen, 2014.

NOVOA, L. **Sueños del Rütrafe: ornamentos de platería mapuche**. Universidad Católica de Temuco, 2011.

NUEVAS MIRADAS SOBRE GÉNERO Y ETNICIDAD. Universidad de Chile, 2015. Disponível em: http://www.uabierta.uchile.cl/courses/Universidad_de_Chile/UCh-1/2015/about. Acesso em: 10/09/2015.

OLIVEIRA, João M. **Mil Gêneros**. Revista Vírus, v. 7, p. 74-76, 2015.

ORSER, Charles E.; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Introdução à arqueologia histórica**. Oficina de Livros, 1992.

ORSER, Charles E. **Network theory and the archaeology os modern history**. In: FUNARI et al. *Globan archaeological theory: contextual voices and contemporary thoughts*, 2005.

PALOMBO, G. **Platería pampa**. Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1995.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges. **História das mulheres no ocidente**. Porto: Afrontamento, 1991.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Contexto, 2007.

DE PINEDA, Francisco Núñez et al. **Cautiverio feliz (1673)**. Ril editores, 2001.

PRICE, Sally. **Primitive art in civilized places**. University of Chicago Press, 2001.

POHL, Angelo I. **A teoria etnoarqueológica: um debate do estilo**. Revista LEPA (Universidade Federal de Santa Maria), vol. 1, p.52-62, 2013.

PUYOLE, Carmen Rosa Olaria. **Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico**. Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló, n. 21, p. 35-52, 2000.

REGIS, Maria Fernanda Brunieri. **Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV aC)**. Dissertação, USP, 2009.

REGUEIRO, P. N & GUERRA, M. F. **Los aros de plata de patagonia septentrional: aportes de**

la Colección Henry de la Vaulx (1896) sobre forma, tecnología y metalurgia. Chungará (Arica), n. Ahead, p. 0-0, 2016.

RODOVALHO, Amara Moira. **O cis pelo trans**. *Revista de Estudos Feministas*, vol.25, n.1, 2017.

ROMERO, M. Sánchez. **Arqueología y Género**. Universidad de Granada: 2005.

_____. **Maternidad y prehistoria: prácticas de reproducción, relación y socialización**. In: *Las mujeres en la Prehistoria*. Museo de Prehistória de Valência, 2006, p. 119-134.

ROSENBLUTH, CATALINA O. **La mujer en la sociedad mapuche: siglos XVI a XIX**. Servicio Nacional de la Mujer, Sernam, Santiago: 2010.

ROTMAN, Deborah. **Historical Archaeology of Gendered Lives**. Springer, Nova Iorque: 2009.

RODRÍGUEZ, Marcela; MUÑOZ, Leyla. **Transfiguración del espacio territorial mapuche desde el siglo XIX al siglo XXI**. *Cadernos do LEPAARQ*, v. 13, n. 26, p. 31-46, 2016.

RUIBAL, A.G. **Hacia otra arqueología: diez propuestas**. *Complutum*, vol.23, p. 103-116, 2012.

_____. **La experiencia del otro: una introducción a la etnoarqueología**. Ediciones Akal, Madrid, 2003.

RUIZ, C. **Antecedentes históricos y ambientales de Lumako y la Identidad Nagche**. *Revista de Historia Indígena*, n° 5, 2001. Disponível em: <http://www.revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/39969/41538>. Acesso 10-04-2017.

SCHAAN, Denise Pahl. **A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara**. *Revista de arqueologia*, v. 16, n. 1, 2006.

SCKMUNCK, Romina Anahí. **Mujeres Mapuche: Signos de identidad**. In: *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. Universidad Nacional de La Plata. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 2013.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. *Educação e Realidade*,

Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, 1990.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, 1990.

SENE, Glaucia Aparecida Malerba. **Indicadores de gênero na pré-história brasileira: contexto funerário, simbolismo e diferenciação social—O sítio arqueológico Gruta do Gentio II, Unaí, Minas Gerais.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

SHANKS, Michael; TILLEY, Christopher Y. **Re-constructing archaeology: theory and practice.** Psychology Press, 1992.

SILVA, Fabíola Andréa. **Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material.** Métis: história & cultura, v. 8, n. 16, 2011.

_____. **Changing technologies: innovation and (re) production of objects among the Asurini do Xingu.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 8, n. 3, p. 729-744, 2013.

SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar Claudio. **Objetos vivos de uma coleção etnográfica: A Curadoria da Coleção Etnográfica Xikrin Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.** Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. Suplemento, n. supl. 7, p. 41-48, 2008.

SILVA, Sérgio F. S. M, CASTRO, Viviane C., LIMA, Danúbia, R. **Arqueologias do corpo e da sexualidade: possibilidades de estudos sobre morte e gênero na arqueologia brasileira.** In: Revista Clio arqueológica, v. 26, n. 1, 2011.

SOFFER, Olga. ADOVASIO, James M. PAGE, Jake. **O sexo invisível.** Rio de Janeiro, Record, 2006.

SWEELY, Tracy. **Manifesting power.** Routledge, 1999.

TORREIRA, Lourdes Prados. **Y la mujer se hace visible: estudios de género en la arqueología.** Universidad Autónoma de Madrid. Encuentro Internacional Arqueología del Género. 2008.

TRIGGER, Bruce G. **História do pensamento arqueológico.** 2. ed. Tradução: Ordep Trindade

Serra; São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

TRIGO, Alessandra Cristina Monteiro de Castro. **Figurinhas femininas sírias e iranianas no acervo do MAE/USP**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 11, p. 283-299, 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **ABYA YALA**. Disponível em: <http://iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>. Acesso em 10/04/2017.

VIDELA, Francis G. **Mujer, socialización, tabú y relaciones intergrupales: La identidad de género en la cultura Mapuche de los siglos XVI y XVII**. Derecho y Humanidades, n. 8, 2001.

VIDELA, Francis G. **En torno a la asimetría de los géneros en la sociedad mapuche del período de la conquista hispana**. Historia (Santiago), v. 36, p. 159-178, 2003.

VILA MITJÁ, Assumpció. **Política y feminismo en Arqueología prehistórica**. Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social, v. 9435, n. 13, 2011, p. 17-32.

VON BENNEWITZ, Raúl M. **Los Plateros de La Frontera y la platería Araucana**. 1997.

_____. **Platería mapuche**. Kactus, Santiago: 1992.

WEVER, Natascha. **Küme plata domo: estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuche**. 2005.

WYLIE, Alison. **The engendering of archaeology refiguring feminist science studies**. Osiris, v. 12, p. 80-99, 1997.

WOBST, H. Martin. **Style in archaeology or archaeologists in style**. In: Material meanings: critical approaches to the interpretation of material culture, p. 118-132, 1999.

ZARANKIN, Andrés; SALERNO, Melisa A. " **Looking South**": **Historical Archaeology in South America**. In: Historical Archaeology, p. 38-58, 2008.

ZARANKIN, Andrés. SALERNO, Melisa A. **En el sur por el sur: una revisión sobre la historia y**

el desarrollo de la arqueología histórica em América Meridional. In: Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, vol. 1, n. 1, Janeiro – Junho de 2007.

ZURRO, Débora et al. **Ni carne ni pescado (consumo de recursos vegetales en la Prehistoria): Análisis de la variabilidad de los conjuntos fitolitológicos en contextos cazadores-recolectores.** Tese de doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona: 2010.

Apêndice I- Transcrição das entrevistas

Entrevista com Cecília Gomez Carrasco. Data: 06/02/2016- Santiago

Orfebre geral: usa a prataria Mapuche como inspiração para seu trabalho.

Em um momento anterior comentou que teve a ideia de trabalhar com a prataria Mapuche devido a sonhos que teve.

Estuda principalmente as formas e proporções das jóias Mapuche.

Crê que as peças mais usadas hoje são: Trarilonko, Chaway, Tupu, e prendedores Akucha.

Também fabrica esculturas e outros objetos: tem uma faca exposta na “Galería del orfebre” em Valparaíso.

Não vende a peça que sonhou, que é sua inspiração.

Já expôs na Espanha e pretende expôr em outros lugares.

Trabalha no período da tarde em outra coisa, que não revelou.

Faz reciclagem de joias antigas.

Idade: 55

Desde cuando es orfebre?

Mira, yo estudié licenciatura en Artes con mención en cerámica, y por mucho tiempo me dediqué a la cerámica, hasta que también llegó la orfebrería a mi casa, la trajo un hijo, que estudió por su cuenta. Partí con la orfebrería como...jugando, y me empezó a interesar el tema de los metales, de hecho la cerámica también es un arte de fuego, como la orfebrería, y sentí que igual tenía una relación con el fuego.

Como fue la formación, estudió, hizo algún curso técnico?

*El curso técnico formal que tengo fue en la Universidad de Chile, en cerámica, y la orfebrería fui investigando sola y con distintos orfebres y escultores, que fui aprendiendo de sus talleres. **Pero eran orfebres Mapuche?** No, fue con joyeros en general... aprendí las técnicas básicas: soldar, cortar, engastar, ese tipo de cosa. De ahí me fui...*

Sigue haciendo la cerámica, o ya no?

Eventualmente, en situaciones, si me encargan yo hago, pues ya no tengo el taller armado como antes, me dedico más a la orfebrería.

Qué tipo de piezas produce generalmente?

Mira, hago una línea más bien investigativa que tiene que ver con eso de las máquinas de escribir, y hago también una línea que tiene que ver con la demanda de los clientes, de pronto me piden para hacer piezas exclusivas y ahí yo intervengo con el diseño. Me traen la piedra, o alguna referencia y piden que yo aplique mi línea de diseño personal, particular.

Cuál es la composición del material que usa? De dónde viene?

*Básicamente trabajo con plata, y con cobre, que me gusta mucho, a partir de ahí hay un rescate de nuestros propios metales, digamos así, del territorio. Las piedras son turquesas, de todo... agua marinas, corales, obsidianas, peridoto, son como más universales... viene mucha piedra de Brasil. **De Goiás supongo, o de Minas?** De Minas, claro, mucha piedra de allá, son muy buenas y con muy buenos precios. Vienen en bruto y pulida, ahí trabajo con ellas. Puedes ver en mi Facebook o en mi blog las piezas hechas con estas piedras.*

Cuáles son las piezas que más salen? Qué las personas más quieren?

*Anillos y aros. El público que yo tengo es un público generalmente culto, conocen del oficio, de que se trata la orfebrería artística, y están optando por un producto ojalá único, ojalá distinto, porque la orfebrería es muy amplia, hay cosas muy comerciales y otras más únicas. **Y ese público, de dónde son? Quienes son?** Son mujeres de todas las edades, y de distintos círculos, hay gente que trabaja, que estudia, con hijos, es un público así bien amplio, de 15 años a 70, 80. Me contactan a través de las redes sociales generalmente.*

Cómo es el proceso de producción de las piezas?

*Voy trabajando varias piezas a la vez, porque de pronto uno está con ánimo de engastar, o otras veces de cortar, y así voy dependiendo del ánimo del día trabajando varias piezas a la vez. Porque el fuego y el metal, son elementos que no están vivos, pero igual tienen su temperamento, ponte tu si el día está nublado no puedo soldar, algo pasa con el fuego, o la sierra se me corta, y ahí pienso: no tengo que cortar hoy día, entonces me pongo a hacer otra cosa como pulir. **Cómo te llega el material?** La plata la compro en granulitos, la fundo, la mezclo con un porcentaje de cobre, hago los lingote y lo paso por la laminadora, o a veces compro una lámina... depende del trabajo. **Y es muy caro?** No, no es caro, el oro es más caro, las piedras, el cobre y la plata son adsequibles. Ahora el precio difiere de acuerdo al diseño, una pieza industrial obviamente difiere*

de una única. (pausa para el té, conversa acerca del té de flor)

Cuáles son las técnicas utilizadas?

Las técnicas que uso yo, son: placa, corte, calado, soldadura y engaste.

Cuál es la importancia de la materialidad en las relaciones cotidianas?

Como, cuál es el sentido de portar un objeto, cierto? Claro, que ahí donde yo entro con el tema de la cosa Mapuche, porque en la filosofía Mapuche la joya tiene que ver con un tema solemne, como ritual, de una cosa especial, de ceremonia, de portar cosas. Tiene que ver con la solemnidad que damos a la vida, como ir ataviados para encontrarnos en lo social. O sea, yo me arreglo, me pongo joyas, leía por ahí que también tenía que ver con la seducción, con la protección, con una carga, un talismán. De pronto las clientas me vienen con una piedra que tiene que ver con su signo, que las va a proteger, seguimos con las sensaciones atávicas de que los metales de alguna manera nos protegen, que tienen relaciones ocultas.

Siente esta protección cuando las usas? Qué te pase cosas distintas, o mejores cuando portas las joyas?

Si, es como salir sin zapatos. Tengo un anillo que es muy poderoso, que me lo pongo siempre y justo se quedó en el taller de un amigo que está haciendo unas fotos, y ahora me puse dos para valer por varios. Tiene una fuerza muy grande. Si, de alguna manera nos dan poder, y no es poder de status, no es como las joyas grandes caras, es un poder psicológico, espiritual.

Cree que las joyas transmitan mensajes? Cuáles son los mensajes que usted quiere pasar?

Si, que de alguna manera el cuerpo es como el soporte del objeto, es importante también la materialidad en un sentido noble, conceptual, o sea no me pongo joyas solo para adornar, sino que tiene todo un sentido solemne, la cosa de la ceremonia, dar un sentido a vida misma si al día a día de algo importante. Es como peinarse, pero más que eso, te acuerdas que en la Antigüedad todas las sociedades tenían como un sentido de estética propio, eso es. Como trabajo el tema de reciclaje, es un poco también de dar un mensaje de reutilizar, de aprovechar lo que ya tenemos hecho y darle otro sentido, otro lenguaje. Desarmar la máquina, rearmarla darle otro sentido através de una joya, darle otro valor.

Tiene algún proyecto con las joyas?

Si, el proyecto es de difusión de la obra, en ferias, en galerías, en redes sociales. Este año

voy a Valdivia, porque están pasando muchas cosas allá. La difusión es también relacionarse con otras instancias culturales y ir abriendo puentes de comunicación, pues las joyas son comunicación. Y de ahí instala tu imaginario, tu propuesta visual, que tiene que ver con la cosmovisión que hay detrás. **Pregunto sobre un tipo de hilado con las piezas de máquina de escribir, ella me contesta que son hechas con macramé.**

Cuál es tu cosmovisión?

Estoy en una búsqueda de esta cosmovisión, pues estamos en una cultura dominante que nos impone un marco de creencias, y están las culturas originarias, del lugar. Mira, yo soy chilena, no tengo relaciones directas a corto plazo, sanguínea con la cultura Mapuche, pero la siento, igual que está... en mí. Y puede que la sienta en términos conceptuales o en términos de sangre, da lo mismo ahí. Yo creo que lo importante es como ir en busca de ese sentimiento y ir encontrando ahí un sentido de pertenencia, te fijas? Estoy buscando mi pertenencia através de las joyas. Y me hace mucho sentido la cultura Mapuche, porque la joya en la cultura Mapuche era precisamente lo más importante de su expresión artística, lo más representativo. Está la joyería, el trabajo en maderas, el textil, y la cerámica, cierto? Claro, en la joyería Mapuche la cosmovisión está ahí absolutamente instalada en su simbología, eso me atrae mucho. Falta a la sociedad actual abrirse a otras formas de ver el mundo, de creer el mundo, de construir el mundo.

Existen significados simbólicos en el momento del trabajo con las joyas?

Si, partiendo de la certeza de que los metales y las piedras tienen una energía, y una vida, y que además hay el fuego. Hay todo un trabajo como de alquimia. Yo estoy consciente de eso, cuando me meto en el taller. De hecho yo soy más anti comercial, te fijas? Me meto al taller y me siento como un duende ahí trabajando el fuego, entonces lo paso súper bien por ello. Para mi la joyería ha sido un camino interior, más que un trabajo lucrativo, para mi la investigación tiene un sentido muy importante dentro de ese oficio.

Por qué realiza este trabajo?

Es lo que te dije recién, de alguna manera encontré en la orfebrería una manera de incursionar un mundo interior; una búsqueda de sentido de la vida, como un trabajo interior, de monje.

Entrevista com Daniel Huencho. Data: 15/02/2016- Nueva Imperial

Rutrafe Mapuche

Edad: 1500 años, soy mayor de edad. **Não revelou sua idade, mas aparenta ter uns 40 e poucos.**

Desde cuando es orfebre?

Hace 18 años.

Estudiaste para eso, como fue la formación?

En talleres, con diferentes maestros. Pero solo platería Mapuche o joyería en general? Trabajé joyería Mapuche más que nada, eso era en los talleres. Y por acá hay muchos talleres? No, fue por causalidad que yo pude estudiar, porque son medio caros, valen dinero el taller; los cursos. Yo en la universidad hice como capacitación, tuve suerte, y de ahí tuve la oportunidad de trabajar con otros maestros. Más que nada, la parte básica aprendí. Y siempre estuviste acá en Nueva Imperial? Sí, siempre estuve aquí. Nací aquí.

Qué tipo de piezas generalmente produces?

Yo trabajo las piezas contemporáneas, la joyería fina, collares, pulseras, trabajo también la joya tradicional del 1800 con esa técnica, la técnica en vaciado sobre moldes crudos, que es antigua. Te gusta más esa parte antigua? Como sentirse haciendo eso? Sí, porque es como que... se perdió esa técnica, la técnica no hacen muchas personas, las personas que la hacen son ya adultas, ancianas, que no tienen mucho a fácil a la técnica, entonces tienen mucho trabajo.

Cuál es la composición del material usado para la fabricación de las piezas?

Trabajo con bronce, cobre, plata y alpaca, la alpaca es un material alternativo, para hacer piezas de más bajo valor. Una pieza tradicional de plata es muy cara, entonces la alpaca es más accesible a las personas, que una pieza tradicional de plata es cara porque tiene una medida bastante grande. De dónde viene ese material? La alpaca se compra en tiendas y la plata se compra de proveedores de joyería. Yo compro en grano, y ahí lo fundo, y hago la aleación dependiendo de la pieza. El bronce empecé a trabajar hace poco, entonces estoy haciendo como un descubrimiento, y hago bronce ahora, hago como la aleación de cobre con estaño y ahí he estado experimentando. Y salió, funcionó.

Cuál es el proceso de producción de las piezas y cuales son las técnicas utilizadas?

Mira, hay dos técnicas, una técnica es la lámina, algunas personas compran esa lámina y de ahí hacen un calado con una sierra pequeña y hace de ese calado un dibujo, es como cortar. Tu pegas un dibujo a la lámina y lo cortas. Y la segunda técnica es la técnica que se hace al vaciado, donde se prepara una matriz y después se hace un molde y en ese molde se vierte el metal, y sale con relieve el elemento, en la lámina no, porque es sólo una lámina. Yo hago fundido, hago la soldadura, hago prácticamente todo, pues se puede comprar la soldadura, todo, pero la idea es que va saliendo de acuerdo a lo que te piden. Yo hago más la joyería a pedido, la persona me envía un diseño, hay una conversación sobre los elementos que se van a colocar, o de repente esa persona pilló un aro en internet, me lo envía, me dice que cambiemos ciertas cosas, y lo hacemos. Y lo otro que también hago son los trabajos para la gente más rituales, que son las machis, que son choique (choike), o músicos Mapuche, ahí hay una conversación más profunda.

Cuáles tipos de joyas son hechos con mayor frecuencia? Y porqué?

*Son piezas pequeñas, como aros. Es que la joyería Mapuche tiene que ver de donde vienes tu. De la parte geográfica, si vienes del mar, de la cordillera o del centro, entonces un aro puede tener ciertos símbolos que son de acuerdo esa parte de la geografía donde vives. Entonces puede ser una misma figura de aro y la persona va incluir los elementos de su parte geográfica. **Quiénes son la mayoría de los compradores, del público? Mapuche o no-Mapuche?** De todo, sí, en general mujeres compran más las piezas, el hombre Mapuche ya dejó de usar joyas, es bien poco, muy difícil que hombres usen, las mujeres son las que se compran más cosas. Y el hombre, algunos piden joyas para su esposa, o una bombilla, cosas así. **Y es gente de aquí de Nueva Imperial?** No, de aquí de Imperial tengo pocos clientes, mis clientes son del campo más que nada y de Santiago y de afuera también. Me llegan hartos por internet.*

Existen significados simbólicos en el momento de la producción? Y en las piezas ya listas?

Sí, hay un tipo de pieza, que una pieza que se hace para una Machi. Una Machi es una autoridad tradicional, tiene que ver con la medicina, es como un médium, entra en transe. Entonces ellos piden una pieza que tiene que ver con la protección y ahí juega el rol de un rütrafe, es lo que se denomina al metalista Mapuche, al joyero Mapuche se denomina rütrafe, entonces ahí que jugar mucho con la cosmovisión y con la protección de las personas, la simbología que va usar, la fecha que se van a entregar, tiene que ver con las lunas igual, se espera un mes, depende de la ceremonia, para que lo va querer. No solamente es para una persona, no es individual la forma

de hacer, tiene diferentes matices, depende para que lo necesites. Es como un proceso, y ahí la persona va alimentando la pieza de acuerdo a su testimonio, si la persona lo necesita para esto, o en un sueño se le presentó esa pieza. Para nosotros los Mapuche en el sueño nos entregan mucho conocimiento por los sueños. Ahí te entregan los símbolos, los tamaños, casi todo viene por los sueños. **Y usas mucho estos sueños para hacer tu trabajo?** Sí, hay que esperar a retro-alimentarse para poder hacer las piezas, porque uno puede llegar y hacer las piezas, pues no es complicado y con el tiempo uno llega a ser maestro de lo que hace, pero cuando una pieza es a pedido ya se espera otra cosa, que te entregue, es como más mágico. **Y en el momento que estás haciendo, como te sientes?** Tomo ciertos momentos, en la noche, cuando no hay gente, en estos momentos voy trabajando la pieza más individual. **(brincadeira) Y pones metal para escuchar?** Sí, escucho harta música. En realidad tengo una amplitud de música.

Cuál es la importancia de la materialidad en las relaciones cotidianas?

Bueno, yo creo que la joyería, especialmente de la joyería Mapuche es que tiene símbolos muy ancestrales, muy repetitivos, hay piezas que pueden tener 200 años y se va conservar el mismo patrón, lo que sí dentro de la materialidad, es el valor del metal. Una pieza de plata tiene diferentes connotaciones metafísicas con respeto a... una pieza de alpaca. El alpaca es un conjunto de aleaciones de materiales, como 5 metales en uno. Y la plata es un material que prácticamente es puro, hay una aleación pequeña con cobre, pero super poco. Entonces en ese sentido es transversal a varias culturas del mundo, culturas anteriores a la civilización de ahora. Tiene que ver con la cosmovisión, la parte mágica de protección que tiene el metal puro. Como en algunas partes fue el oro, acá la plata fue un elemento que tuvo diferentes canales, la parte religiosa, la parte política, la parte espiritual, entonces, ahora ya es un poco más difícil por el valor, que es caro. **Y por qué la plata?** Yo diría que es porque existía la plata aquí, los Mapuche trabajaron el metal en poca escala, antes de la llegada de Valdivia (Pedro), y el hace trabajar el metal acá, tenían las minas acá, y después con el correr de los años hay un auge entre 1700/ 1800 donde comienzan a explotar las minas de plata, y la refinan y las traen moneda para pagar los soldados de acá. Entonces como ya viene refinada es más fácil fundirla, entonces viene un apogeo de la platería, porque el Mapuche ya sabía fundir la plata, ya sabía trabajarla, ella viene de esa forma, entonces se expande la creación.

Cree que las joyas transmiten mensajes? Cuáles son los mensajes que usted quiere transmitir?

Las joyas transmiten de acuerdo a la geografía, de acuerdo a las personas, de acuerdo al status social, todas las joyas traen un mensaje, las joyas de hombre, las joyas de mujeres, todas.

*Una joya puede representar a la hija de un Lonko, de una persona que tiene mucho poder, puede representar a la señora, a la mujer, puede representar a una persona que viene del lado del mar. Entonces tiene mensajes tanto de cosmovisión geográfica, y también un mensaje más metafísico, de protección. Cuando uno hace las piezas transmite la cultura, la tradición, una parte de la cultura viva aún, que uno siga haciendo la técnica que se hacía hace 150 años, uno la sigue transmitiendo. Entonces hay un contraste entre los coleccionistas y los museólogos, que te dicen que la técnica se perdió, por ende la cultura se murió... y te encuentras con ellos y hay una discusión, y digo ven a ver, la técnica todavía la gente la usa, la usa en ceremonias, entonces sigue viva. Acá hay sido agresivo el tema de intromisión, entonces el pueblo ha tenido demasiada guerra, y sobre la guerra... muere gente, mueren culturas, mueren saberes, mueren ancianos, se pierde también. **Y la cuestión de la ancestralidad para ustedes es importante?** Claro, los Mapuche, nosotros, no es una lengua escrita, entonces como no es una lengua escrita uno tiene que ir al campo, a la biblioteca, que son los ancianos, son ellos los conocedores de otra era, y ellos transmitieron los conocimientos. Y eso también se pierde porque la gente se va, migra por pega (trabajo), y los ancianos se quedan sin contar y sin transmitir ese conocimiento que se va perdiendo.*

Cree que las joyas sean una forma de resistencia y identidad del pueblo Mapuche?

Sí, absolutamente. El hecho de que uno pueda hacer una pieza donde la técnica es básicamente un 90% de una técnica que se hizo a 150 años atrás, está haciendo resistencia. Ahora hay un tema así porque se expande la joyería Mapuche, porque el tema Mapuche es marketing, es plata, entonces, muchas personas que no son Mapuche venden la cultura... Es marketing, yo lo veo así de parte de mi interior. Se vende, aquí no se nota tanto, porque estamos dentro de la región geográfica perteneciente a los Mapuche, pero en Santiago es un tema de marketing. Una persona hace un curso de joyería, después hace un aro Mapuche sin conocimiento de porque, como, y cuando sucedió esa joya, entonces se vende el diseño más que nada, y ahí utiliza la palabra Mapuche, y como la palabra Mapuche está en voga, por un montón de cosas, conflictos y etcétera, se vende, es marketing. Aquí no se nota mucho, porque se vende a los propios Mapuche.

Por que usted realiza este trabajo?

Yo lo realizo... primero yo comencé a hacer orfebrería, porque quería hacer orfebrería no más, pero con el tiempo, con un estudio más autodidacta, comencé a introducirme más en la joyería Mapuche, y después descubrí que yo tengo parientes antiguos que eran orfebres Mapuche, entonces viene también de una cuestión de linaje, de ahí se transmiten cosas por sueño, a respeto

de ese linaje.

Existe alguna correlación entre el significado que le asigna el platero y la persona que usa la plata?

Sí, existe el mensaje que quieres transmitir, ya sea de protección, la mayoría de las piezas son de protección y estatus, depende de la ceremonia donde se usa, ni todas las ceremonias son iguales. Hay ceremonias de curación, donde no se usa la platería puesta, sino que se usa puesta en una mesa, como resguardo y ahí la usa el machi, el médium medico, y las otras personas no. Y hay otras ceremonias, como el nguillantun, donde todas las personas entran con sus piezas, y hay otros sectores donde no se permite usar piezas porque llama nieve, las heladas, entonces hay ciertos sectores donde no se permite usar piezas y otros sectores donde te obligan a usar las piezas. Tiene diferentes formas.

Tiene algún proyecto con las joyas?

*A veces enseño, he hecho cursos, capacitaciones a las personas, lo que pasa es que el Estado invierte muy poco, entonces los cursos son muy cortos, y la orfebrería es un tema muy de largo plazo, hay que estar constante, que practicar, entonces si no tienes taller, se te hace difícil. Armar un taller es difícil, las herramientas son caras, y hasta practicar y entrar a vender, perfeccionarte con otras personas y buscar otros estilos cuesta. **Expone las piezas?** Sí, he ido a ferias, he ido a bienal, hace dos años fui a Francia, ahí estuve con los orfebres de Francia, a puras señas porque no hablaban nada de español, a puro “uí” “uí”, fui porque ellos necesitaban llevar un orfebre del sur, de Latinoamérica y que fuera indígena, y me dio la causalidad y fui, me pagaron el pasaje y la estadía, fui gratis. Estuve un mes, tomé hartos vinos, y ahí vi hartas técnicas, y una joyería más moderna, aprendí técnicas que se pueden aplicar también, eran joyeros del Mediterráneo, con mucha influencia celta, árabe, y art nouveau. Donde yo fui había un asentamiento celta, el maestro era arqueólogo, entonces él encontró un asentamiento, entonces tuvo una tesis de esa parte.*

Cree que la platería haya cambiado mucho desde el siglo XIX hasta hoy? Qué aspectos han cambiado y cuáles permanecieron?

Hay dos aspectos ahí, porque la joyería tradicional no ha cambiado, se mantiene intacta, hay ciertos parámetros, ciertas medidas, hay símbolos que son inaludibles que no se pueden cambiar. Son como cambiar la cruz de Cristo no puedes ponerla al revés o hacer una “X”, acá pasa lo mismo con la platería ceremonial, tradicional. Pero, después del 1940/1950, hay un cambio

*dentro de la orfebrería que son las miniaturas, eso pasa en Santiago más que nada. Entonces los orfebres pasan a hacer las joyas que eran grandes chiquititas, para uso más cotidiano. Pero esas piezas no son ceremoniales, sino que son representaciones de las piezas ceremoniales, para las ceremonias hay que ser las grandes no más, tiene que ser una pieza tradicional. Esas como son representaciones, hubieron varias discusiones si se podía o no, pero son representaciones no más, no tienen una connotación religiosa y en eso ha cambiado. Y ahora últimamente hay un nuevo despertar con la joyería más contemporánea, donde se agregan piedras, maderas y siguen utilizando símbolos de piezas antiguas. **Y que opinas de ello?** Yo pienso que está bien, porque va avanzando dentro de esto, pero claro no tienen connotaciones religiosas, son comerciales, de adorno y de simbología más que nada. Hay piezas chicas, aros y todo, pero la pieza tradicional, la que entra en un nguillantún, en un machitún, ceremonias que son de curación o de agradecimiento tienen el mismo parámetro de piezas de 300 o 200 años atrás, y esas son piezas tradicionales, de sanación. Las otras no, las otras son piezas que va ampliando la imaginación del creador, cada persona va creando algo, y si conoces esa simbología la puedes agregar a un aro, a un collar, lo va haciendo, pero se aparta totalmente de lo que es un rito, de la parte ritual del Mapuche. Es solamente una expresión artística de la orfebrería no más. Esas son las diferencias de una pieza antigua con una pieza moderna.*

Usted usa la joya?

*Yo uso poca joya. **Esta la hiciste tu? (estava com um colar com um anel)** Sí, como se dice: “casa se herrero cuchillo de palo. Porque es caro hacer las piezas para mi, pero he estado haciendo.*

23/02/2016: Entrevista Juan Kaniwan Catalán -Aukan Tripantu-Santiago

58 años

Desde cuándo es orfebre?

Hace como 34 años, pero 30 años reconocidos.

Estudió en alguna universidad, hizo algún tipo de taller?

*La formación de retrafe nace de una necesidad de conocer mis ancestros, porque mi familia en realidad es de Puerto Saavedra, y yo nací aquí en Santiago. La mayor parte de mi familia se vino a Santiago, entonces yo para buscar, para poder acercarme a los que quedaban allá empecé a investigar, y dentro de esa investigación empecé a descubrir que yo tenía mucha facilidad para trabajar con los metales, había estudiado, yo estudié en una universidad técnica (en la Universidad de Santiago) en la escuela de artes y oficio. Entonces conocía mucho de metales, había trabajado metales, y empecé a hacer pequeños trabajos como para tener dinero para poder viajar, entonces yo tenía trabajado en la construcción, en otras cosas, pero con lo que hacía de platería, viajaba. Iba a hacer mi investigación, conocer la familia, y ahí conocí plateros Mapuche antiguos, viejitos, que trabajan todas las técnicas tradicionales, de ellos aprendí eso, y es lo que trabajó hoy en día. Si ven ahí hay hartas máquinas, pero lo que más trabajo es la platería como se trabajaba antes. Es un poco lo mismo que pasa con Daniel Huencho, somos parecidos en ello, de la misma línea, atesoramos mucho esa parte nosotros, no es que estemos para nada en contra de lo nuevo que se hace, pero nosotros mantenemos las técnicas antiguas, este es nuestro rescate. Así que así llegué a esto de la platería. **Una curiosidad, en la época de la dictadura tuviste problemas o no?** La verdad es que sí, yo tuve problemas pues era estudiante de la universidad que era justamente socialista, entonces, yo no pude terminar mi carrera por eso, porque salí perseguido, pero igual no me he ido mal en la vida.*

Qué tipo de piezas produces en general?

*El fuerte mió es hacer las piezas para las machi, para las wentichefe y para las comunidades Mapuche. **Menos comercial?** Comercial, yo participo en muy pocas ferias a nivel nacional, solamente cuando soy invitado como expositor; no pago para ir a una feria, soy invitado y voy, y hago talleres dentro de la feria y llevo un tipo de pieza que es como, digamos más adaptado a lo moderno, que es para la gente que pasa por ahí. Entonces no lleva tanta tradición, no lleva tanto formalismo como es una pieza realmente Mapuche. Eso, y además yo comercializo en Europa, yo tengo una colección de piezas que se comercializa en Europa. En Londres y en*

Estados Unidos también.

Cuál es la composición del material usado? De dónde viene?

Generalmente yo trabajo con plata granada, y yo preparo las aleaciones que necesito. Yo creo que si lo descomponemos, un 80% trabajo con plata y un 20% trabajo con alpaca, con metales que te piden, que entran dentro de la orfebrería, o sea, trabajo cobre, bronce, oro, sin problema. En el momento de trabajar con la plata hay que mesclar con cobre para hacer la ley 9/50 que es la que yo trabajo, para evitar la ruptura de la plata, eso es lo que da la maleabilidad.

Cómo es el proceso de producción de las piezas? Cuáles son las técnicas utilizadas?

A ver, el proceso es bien largo en el caso mío, porque por ejemplo, me contacta una machi “sabes que yo necesito que me haga un trapelacucha”, entonces yo empiezo a trabajar la parte previa, que es conocerla, saber quien es ella, cual es su tipo de trabajo que hace como machi, de donde es originariamente y donde esta trabajando en el momento y en base a eso uno va componiendo la pieza. Entonces si es un trapelacucha, hay cosas que están como dentro de la norma de la pieza, pero hay otras que le coloca el retrafe que son propias de esa persona, va su cosmovisión puesta ahí, si bien está toda la cosmovisión Mapuche, además está la cosmovisión propia de la persona ahí. Entonces, por lo tanto son joyas únicas, para ella no más, y eso tiene un proceso que es más o menos largo, el promedio es un mes de trabajo. Entonces pasa el primer contacto, viajar, conocerla, estar con ella, para que se creé una afinidad, de ahí ella se empieza a soltar para decir las cosas que tiene que soltar para transmitir las. Y de ahí viene un tema que nosotros creemos mucho los Mapuche que nosotros soñamos las piezas. No es que yo llegue, pesque el computador y dibujé y salga una maravilla, eso puedo hacer, pero no es propio de la persona, o sea, yo cuando estoy haciendo me doy cuenta si la pieza es o no para la persona, hay que esperar que una tenga una cierta revelación, cierta conexión con la otra persona y de ahí se produce la pieza. Y en ese momento yo llego y me encierro en el taller y hago todo, hay personas que me dicen: 'yo quiero para tal fecha' y no me sale, a veces tengo que fundir y hacer todo de nuevo. Es un poco eso lo que ocurre. Ahora es distinto cuando viene una persona de visita y me toma como cualquier orfebre y me dice: 'sabes que necesito un par de chawai', yo fabrico, sin ningún problema, pero en la pieza tradicional hay que dar ese tiempo de descubrirla. Y las técnicas, como trabajo plata mil empiezo por hacer la aleación del metal, la rebajo a plata 9/50, y en general en las piezas el mayor trabajo que llevan es percusión, si bien tengo laminadores no siempre esas piezas son laminadas, porque la textura que te entrega una pieza martillada es muy distinta a una de laminador; puedes hacer mezclas entre fundición y las láminas que haces,

entonces ahí fallan las máquinas, no funcionan, no resulta la cosa, mucho calado también. Para eso ya dejé de trabajar, como se calaba antiguamente, o sea uno usaba un cincel que uno se fabricaba para poder llevar a la ejecución, hoy día es más práctico con una sierra de joyero. Y también tengo dremili, tengo dromen, que son la parte que te ayudan, pero cuando entregas una pieza tradicional, la sensación es que estás con una pieza de museo en las manos, no le va a ver diferencia. Por ejemplo, yo no soy de acabados muy extremadamente minucioso en cuanto a brillo por ejemplo, las dejo con una patina, entonces las que vendo en la feria, claro, las dejo extremadamente brillosos para llamar la atención, pero no es lo que a mí me llena. Prefiero que se note el trabajo manual.

Cuáles son las joyas hechas con mayor frecuencia y porque?

La verdad es que no tengo ninguna que sea así como la que más sale, hubo un caso hace dos semanas, me contactó una persona que es de Iquique. Nada que ver, son Mapuche pero están allá, partieron diciéndome que necesitaban un Trarilonko, ya bueno supe algo de ellos, que eran de una pequeña comunidad, ellos querían tener su joyas para poder lucirlas en los desfiles. Y ellos ya habían adquirido en otro lugar que no he querido preguntar donde, las piezas eran una mala copia, mala fabricación, entonces cuando yo mandé mi pieza fue bonito y emocionante porque se contactaron y me empezaron a hablar, que estaban emocionados llorando porque nunca habían tenido una pieza así en las manos. Entonces eso también te llena, y después me mandaron fotos de la otra pieza que ellos habían adquirido en otro lugar y era nada que ver, y de ahí ya me pidieron que hiciera un ajuar completo. Ocurre que normalmente vienen por una cosa y se quedan enganchados con otras. Porque vas conociendo, o sea, cuando tu les va contando que es lo que cuenta cada pieza, que significa, ahí ven que les faltan las otras. Hay otro caso de una chica que trabaja con medicina alternativa, aunque haya mezclado con las hierbas medicinales Mapuche, ella aprendió medicina alternativa en China, entonces hace los imanes, hace acupuntura, todo eso. Y me llegó un día y dijo: 'sabes que yo soy Mapuche, pero siento de que algo me falta, estoy poco protegida frente a lo que yo hago, estoy con una persona y quedo muerta de cansada, algo me pasa', y dentro de la conversación yo le dije: 'la verdad es que nosotros tenemos hartas piezas que son protectoras' y le hice una. Con esa pieza tiene pequeñas cosas que te distraen, yo en ese momento no ando con anillo, ni ando con mis colgantes, pero si no estarían pendientes del anillo o del colgante, entonces dejan de mirarme a mí, entonces eso es lo que protege a las personas. Y eso hice con ella, y ella trabajó dos meses sin problemas, pero entonces empezó a sentir la necesidad de tener más cosas y así se va dando.

Pregunta sobre o prendendor Akucha: Ustedes llaman esa pieza de Trapelacucha o no?

No, yo la llamo Keltatuwe. Nosotros definimos, entre los plateros viejos, dentro de eso está Daniel y otros más, en que vamos a denominar Keltatuwe, porque significa “algo para colgar”, así de sencillo. Porque dejamos Trapelacucha de lado, porque en algunas zonas de la Araucanía se les dice Trapelacucha y en otras los llaman Sikil, o simplemente le cambian la pronunciación por Trapelacuchá o por Akuchá, entonces es tan diverso, como nuestro lenguaje nunca fue escrito, y es tan diverso entonces nosotros optamos por el Keltatuwe, además toma todas las piezas de colgar. Depende de la zona.

Cuál es el público?

El grueso son Mapuche, el público que llega aquí a mi taller es 90% Mapuche y los otros son extranjeros. Extranjeros de fuera de Chile que andan de turismo, o que llegan directamente aquí. Hace poco tiempo atrás me escribió una niña de Estocolmo que ella en algún momento pasó por Chile y compró una pieza en Temuco, y se le rompió, entonces me la envió para que yo se la reparara. Se la reparé, y empezó a tramitar el tiempo que yo se la despachara: “no, es que todavía no”... y de repente un día tocó el timbre y estaba aquí en la puerta: “no maestro es que vine, porque tenía que viajar aquí a Chile” y ahí fue la sorpresa mía, y después se llevó otra joya para regalo y cosa así. Eso siempre sucede así. Lo mismo pasó con la colección que yo vendo en Europa, llegó una diseñadora de allá que trabaja con etnia, trabajaba con unos bolivianos y con algunos afganistanes, y dentro de su joyería ella quería tener platería Mapuche, que si bien no era platería propiamente tan Mapuche, tuvieron si el estigma y la descendencia, entonces junto diseñamos una colección y por eso esa colección se vende en Europa solamente. Ahora cuando yo la creé la llamé 'hippie Mapuche', porque están los dos conceptos, entonces tu ves una pieza que arriba es Mapuche y abajo hippie, etc. Toda esas fotos que están aquí son de la colección 'hippie Mapuche', a primera instancia tu la ves que son Mapuche, pero cuando las mira en detalle ve que hay algo más no Mapuche.

Existen significados simbólicos en el momento de la producción? Y en las piezas ya hechas?

Sí, todas tienen un significado simbólico. Los que somos más viejos, que tenemos más tiempo recorrido en eso, estamos lo que sucede, eso denominamos Keltatuwe, y lo dejamos masificado como Keltatuwe, es justamente para poder rescatar y preservar como venía la tradición, porque se habla mucho hoy día que un tipo de aro, un tipo de Chawai, con dos ciegos (cerrados) es que es de una niña que no es fértil, cuando tiene una lunita es porque ella es fértil o cuando tiene dos es porque ya tiene dos hijos, y hasta ahí se acabó el cuento para mí, porque mis

antepasados todos eran de sobre veinte hijos. Entonce ahí ya no había más donde poner. Pero en unos años más va ser verdad, porque hoy la familia es de 1 hijo, 2 máximo. Pero, falta que pase ese tiempo, y eso yo vengo escuchando hace diez años, entonces para mi eso todavía es una fábula. Pero hay cosas que si pasaron, que escuché de los viejos plateros Mapuche que me lo transmitieron, y cuando tu conversas con una machi por ejemplo o la wentchefe por ejemplo, hablamos en un mismo idioma, sabemos que es lo mismo. Una cosa super sencilla, en el Keltatuwe por ejemplo, esta perforación, para nosotros nuestra divinidad es Gnechén, eso es Diós, esa perforación. O lleva como una mascarita también eso es lo mismo. Si lo preguntas a un Mapuche te va a decir lo mismo, a un retrafe te va a decir lo mismo. **Entonces la carita es siempre la representación de Diós?** Claro, cuando están puestas aquí arriba, cuando van en otros lugares son espíritus igual. Entonces sabemos entre los viejos que es eso, y hay que transmitir a los más jóvenes, porque dicen que es otra cosa, como una unión porque quedan justo debajo del cuello del pajarito o algo así, lo que no es, parece que sí, a lo mejor sí, pero para nosotros tiene otro significado. Por ejemplo lo mismo ocurre con estos dos canal, y estas dos canales hacia abajo, siempre lo va encontrando en el Trapelacucha, tienen como raya o algún significado que va bajando, estos son los ríos de conexión de la vida de nosotros, nosotros creemos en las águas, nosotros pensamos de que cuando vamos a morir, vamos a cruzar un estrecho de agua y alguien nos va estar esperando al otro lado.

Cuál es la importancia de la materialidad en las relaciones cotidianas?

No se nota mucho la importancia, porque hay pocos momentos o eventos donde la persona Mapuche va realmente con todas sus joyas, y se muestra como tal. Hoy día hay una especie de innovación en esto, entonces de repente tu ves a cualquier persona con una pieza que no le corresponde, caso concreto en los hombres, un hombre se compra una manta negra con algunos símbolos que son de un Lonko, que no le corresponde usarla, pero la usa por moda. Lo mismo ocurre en la joyería, hay muchas mujeres que dicen “no yo quiero un Keltatuwe o un Trapelacucha amarrado en el medio” no sé si has visto algún en un museo? Los que tienen una cadenita, ese es un Keltatuwe propio de una Machi. Entonces se va a la moda. Los que somos más pesados digo yo, lo usamos cuando corresponde, y los respetamos como tal. Pero a los jóvenes nos cuesta mucho poder transmitir eso y que lo entiendan como tal. Ellos creen que por ser Mapuche y poner una joya ya: ‘ah soy Mapuche, soy guerrero, y todo’ y no te das cuenta que existe un proceso. Por ejemplo, una cosa muy practicada entre nosotros que somos retrafe, yo digo que no todos los que hacen joyas son retrafe, porque hay como tres instancias que tu tienes que pasar para ser reconocido como retrafe. Era como se hacía antes, un Lonko tenía su comunidad y buscaba alguien

que trabajara metales para llevarlo a su comunidad y fuera su retrafe, o sea tu tienes que pertenecer a una comunidad o trabajarle a una comunidad, la cual te toma como tal, te reconoce. En el caso mío yo tengo un montón de comunidades en el sur que me toman como tal, ahora no es lo mismo lo que pasa con el norte, ellos me asumieron como retrafe. Otras personas que no tienen comunidad también te asumen: 'usted es mi retrafe', yo tengo varias personas así, entre ellas personalidades digo yo, porque ya están en el ámbito de la educación intercultural, que tienen grandes puestos en los ministerios, todo eso, pero solamente llevan piezas mías. Entonces, yo tengo ese reconocimiento primero. Y hay otra instancia que se da en que tu familia o tu comunidad, cuando estás dentro de ella, también te reconoce. En caso mío, por ejemplo, cuando ellos supieron que yo hacía platería Mapuche, me cambiaron el nombre, por eso yo trabajo como Juan Kaniwan, pero en general me conocen como Aukan Tripantu, ese nombre me regaló mi comunidad por ser retrafe. Y la última instancia que es muy importante: cuando yo reconozco al otro que es, cuando mi par me dice: 'Juan, tu eres retrafe', lo que pasa con Daniel, nosotros tenemos muy buenas vibras por eso, nos reconocemos como tal, porque yo sé lo que hace él, y él sabe como trabajo yo. Y no nos copiamos, no nos hacemos nada, pero nos conocemos. Conocemos a varios, y si yo digo: 'fulano es retrafe', conoce las técnicas, sabe hacer las piezas, sabe de la cosmovisión y todo eso. El reconocimiento es colectivo, no solo individual. Hoy día hay muchos que se dicen retrafe o plateros Mapuches y no lo son, no saben hacer nada, no saben hacer ni una pieza.

Cree que todo el ajuar, las joyas transmiten mensajes? Cuáles son los mensajes que usted quiere transmitir?

Sí, todas. Yo quiero recuperar todo lo que se pueda de la cosmovisión de las joyas Mapuche, y me he dedicado a eso gran parte de mi vida. A principio yo empecé haciendo esas piezas y iba a trabajar al sur para poder investigar, para saber, conocer a los viejitos que con el tiempo se murieron y se perdieron no más, no quedo nada. Y muchos lograron recuperar por ahí hartas cosas, y son las que estamos tratando de mostrar. Yo no quiero que pase un tiempo que digan: 'estas son las joyas del siglo XIX y XX y eso se perdió', yo quiero dejar claro que yo y unos tantos todavía las hacemos. Mi proyecto de 2016/2017 es sacar un libro recopilando estos artesanos rutrafe, que siguen usando las técnicas antiguas. Y todas las piezas que yo pueda dejar, mejor testimonio que eso no hay, entonces mientras más pueda acercame de las comunidades y más pueda hacerle las joyas yo mejor. De hecho, yo me estoy yendo a vivir en el sur ahora para eso, en abril cerca de Temuco. Es que yo paso mucho tiempo trabajando allá, entonces no tiene sentido estar acá. Así que eso es lo que yo quiero dejar, transmitir. De hecho yo preparé a uno de mis hijos, sabe trabajar tanto como yo, pero a él le va en una línea de innovación, él además estudió diseño

en Buenos Aires, entonces tiene otra onda, pero si aprendió todas las técnicas, que igual les van a servir. Y yo hace tres años que abrí mi taller escuela. Mantengo alumnos durante todo el año. Funciona aquí mismo. Yo no hago cursos masivos, porque me interesa que la persona que quiere hacer el curso, o sea, da lo mismo si quiere hacer para hacer una joyería nueva, que bueno que aprenda las técnicas, pero es esencial que esté vinculado a la etnia Mapuche, para que quede ahí. Es como una formación de los jóvenes Mapuche, pero ahora lamentablemente no he tenido muchos jóvenes, son todos mayores. Tengo una alumna de 48 años, el año pasado tuve una chica de 25 años, era la más joven, todos los demás eran gente mayor que quiere aprender. Siguen en la profesión, a veces con llanto, pero siguen. Mis primeros alumnos fueron egresados de diseño en la universidad, entonces ellos querían dedicarse a la parte étnica, yo les dije: 'bueno, yo también estudié mucho y podría dar clase en la universidad, pero aquí van a aprender como Mapuche' y eso tiene otro valor. Y tienes que aprenderlo como tal. Y dentro de esos había un par de chicas que terminaron llorando, yo les dije: 'la cosa se hace así es porque así se hace', y a duras penas terminaron y todo, y hoy en día ya llevan ya 7, 8 años independientes con sus talleres de joyería, donde aplican técnicas de la etnia dentro de sus joyas, eso fue lo importante, y lo aprendieron como tal.

Cree que las joyas sean una forma de resistencia y identidad del pueblo Mapuche?

De identidad si, de resistencia no. Porque a nosotros nos inventaron esto de la resistencia. Porque si bien nosotros éramos un pueblo libre, la opresión nos generó la necesidad de hacer resistencia, entonces es algo que tiene 500 años, que no está en nuestro 13 mil años que teníamos para atrás. Porque antes decían: 'no, los Mapuche aparecieron aquí hace mil años no más', no, esto es una mentira, tenemos una historia mucho más antigua. Es como cuando te dicen: 'y para qué quieren tantas tierras, si no las trabajan?', los Mapuche trabajan la tierra para lo que necesitan, no necesitan hacerse ricos con la tierra, ellos necesitan tener su cultivo para comer, hacer sus trueques, cambiar con otros, hay espacios que son sagrados incluso. Entonces por eso yo separo esa parte de la resistencia, la resistencia es como... son como las modas políticas. Hoy día todos que tienen un apellido indígena quieren hacer resistencia, luchar... luchar contra que? Porque ya estás en un sistema opresor, entonces no vas a sacar nada tirando piedras a la esquina, tienes que atacarlo de otras formas. Y una de las formas, digamos, que yo he encontrado y varios hemos encontrado, es mostrar nuestra cultura como tal. Yo tengo una anécdota hace muchos años atrás, por ejemplo, venían los reyes de España a Chile, entonces me contactaron para saber si yo podía hacer un ajuar de joyas para regalar a los reyes de España. Y yo les dice: 'sí, un ajuar yo

puedo hacer, pero no para los reyes de España, y no es que yo tenga nada con ellos, si es que esas piezas van a parar en un desván, porque ellos reciben tantos regalos en todas las partes del mundo que... una caja con 6, 8 piezas Mapuche no va significar nada, será una caja más', entonces me dijeron: 'y cuál es tu idea?', y respondí: 'mi idea es que si los reyes van a llevar una caja de joyas, que me digan donde va a parar, entonces si me dicen que la caja va a parar en un pueblecito chico que tiene un museo, y quieren mostrar la cultura Mapuche, perfecto, llévense, ni un problema, yo les hago las joyas'. Si es para que se quede en una bodega, mejor que regalen un libro, una pintura y punto pasó. Bueno, ocurrió eso, y hacía unos 8 meses antes que vinieron los reyes de España y llegó una carta al final de que sí las piezas efectivamente iban a ser donadas a un museo, entonces ahí yo cambié y hice las piezas. Y para terminar la anécdota, fue que las piezas se fueron y todo, y de repente llegó un amigo y me dijo: 'ah sabes que, te traigo un regalo, estuve en Europa, en España y encontré un museo que habían unas piezas preciosas, mira te traigo todas estas fotos' en ese tiempo, estoy hablando de un montón de años atrás, las fotos eran en papel no más, yo las ví y dije: 'ah están buenas' y mi amigo: 'no te gustan?' y yo: 'sabes que eres tan poco observador?', y él: 'como dices eso, yo con mi señora lo primero que vimos fue eso y tomamos las fotos', y yo: 'pero mira ahí abajo la placa dice Juan Kaniwan' (risas), y él: 'ohh, que soy pavo'. Que bueno que de verdad mis piezas se fueron a un museo, y eso a lo mejor es una forma de resistencia, una forma de mostrar, darse a conocer, yo valgo, yo soy importante en esto. Imagínense yo soy el único indígena en Chile que estoy en el Colegio Nacional de Artesanos, a lo único que lo han reconocido como tal, o sea, soy el único colegiado, ahí están las puras vacas sagradas, pero soy el único, soy el primero. Y la idea es incentivar a otras personas a entrar. Y que en cualquier momento si no me aceptan como Mapuche, en que alguien me escuche alguna proposición, sí siempre me escuchan, y voy a las reuniones con el ministro de la Cultura, y voy avanzando en cosas, esto es lo importante. Entonces esta es la lucha que uno tiene que llevar, o sea, no saco nada con pegarle palos a los pacos (carabineros), cuando ahí el paco que está atrás de un casco es otro Mapuche, la mayoría de los Carabineros son Mapuche. Tienes que ponerle tú en el lugar de otros, si hay pintores reconocidos, porque no puede haber retrájes también. Y eso ha sido, digamos, el ímpetu de lucha que yo siempre he seguido, y que les di a mis hijos. Tengo una hija que es famosa en la IX Región, antropóloga, investigadora de la Universidad de La Frontera, investigadora de la Universidad Católica, y de otras universidades, y ella ha puesto su trabajo digamos 100% hecho con los Mapuche, y ya ha escrito 5 libros, se ganó un Altazor, entonces ahí tienes una forma de lucha concreta, darte a conocer, mostrar que eres capaz. Yo siempre digo los mejores plateros que hay, pórtense y muéstrense como tal, esto de decir: 'ah yo no publico fotos de mis joyas, porque las copian', tiene que haber otros que las copien y mejor que tu, que las hagan mejor, yo las pongo por

eso.

Por qué realiza este trabajo?

Porque? (risas) Porque soy Mapuche. No... porque, es para dejar la descendencia, para dejar la identidad. Yo podría dedicarme a trabajar otra cosa, que me darían más bien estar económico, pero para mi es más grato sentarme con una machi aquí a conversar con ella en una tarde, o ir al campo y estar con ellos tomando un mate bajo la lluvia, eso me realiza. Alguien debió haberse dado cuenta cuando yo era chico que yo debía estudiar algo relacionado con esto, a lo mejor, o antropología no sé, cualquier otra cosa, pero me mandaron a estudiar mecánica, cuando terminé mecánica me dijeron: 'tienes que ir a Brasil, tienes contrato ya listo allá', y yo dije: 'no, a mi no me gusta los fierros, yo quiero otra cosa'. No tenía claro tampoco que es lo que quería, con el tiempo me fui dando cuenta, con la investigación, y por eso tengo las puertas abiertas en todos los museos, y conozco toda la gente de los museos, los laboratorios, conozco muchas colecciones, casi 100% de las colecciones de Chile, incluso privadas que no vas a tener acceso. Y eso es lo rico, y eso va marcando una línea, yo digo a todos los Mapuche que hay que ir a los museos a ver las colecciones, porque se abren las puertas así.

Además del taller, del taller escuela, hay algún otro proyecto con la joyería?

*Estoy trabajando desde el año pasado con las municipalidades, porque ellos tienen el mecanismo y ya tienen gente reunida para empezar a trabajar con ellos, y hay una sed de aprender. El año pasado trabajé con la municipalidad de Pudahuel, trabajé con 15 personas, y yo considero un éxito porque terminaron 10, y de los 10, uno va ver 100% platero porque es muy bueno, y hay tres señoras más que creo que van para allá, pero que tienen que luchar contra toda la sociedad, porque tienen niños chicos, no les alcanza la plata, viven en cómodos, no tienen lugar ni material para montar sus talleres aunque tengan muy buena mano. Es difícil. **Cree que las mujeres tengan más problemas para hacer que los hombres?** No, para ellas es igual. Y incluso a mi me gusta porque tienen más detalles, se muestra lo más finito de la mujer, cuando trabaja con ellas, cuando las enseña a trabajar en los detalles se nota. Si va calar una pieza, si es un hombre la cala y después va limando, lijando; en cambio si la hace una mujer, la corta, le pasa un poquito de lija y está lista, se nota.*

Cree que la platería haya cambiado mucho desde el siglo XIX hasta hoy? Y que aspectos han cambiado y cuales permanecieron?

Yo creo que desde el siglo XVII hasta hoy siempre han sido evolutivas, siempre ha

cambiado. El cambio más fuerte en el siglo XIX fue la pérdida de poder económico. Con la pérdida de poder económico hubieron retrafe, que igual tienen que comer, y por eso hicieron las miniaturas. Claro, yo los entiendo, si era tu trabajo y de repente no hay plata o no hay gente de poder adquisitivo, fue una forma de adaptación, tenían que comer. Daniel Huencho me dice: 'no, pero tienen que hacer las piezas grandes', discutimos siempre, y yo digo que si, pero que hay ponerse en el lugar de ellos: si tienes tu familia y no tienes otro ingreso, además de la platería, ellos tuvieron que achicar las piezas. Se perdió grande parte de la cosmovisión pero eso no importa, nosotros la recuperamos, y la podemos mostrar. Y eso esta bien, podemos decir que es un artículo de joyería, de bisutería, y listo, pero no se ha perdido hacer las piezas originales.

Existen diferencias con respecto al uso de la joyería, que algunas sean más rituales y otras más de uso cotidiano?

*Sí, en general las grandes que están hechas para personas para la ceremonia, o para la atención de salud por ejemplo, las wetchefe usan los Trarilonko, los Sikil, el en momento que atienden a un paciente, y durante el día no la pescan, ahí usan solo su Chawai. Igual cuando vas a un nguillatún aparecen las mujeres con toda su vestimenta, que no es habitual que la usen todo el día. **En las apariciones públicas cree que usen más cosas, por la cuestión de la identidad?** Sí, porque en los rituales o las reuniones que eran de los Mapuche, eran eso, o sea, eran una reunión pública, te juntabas con otras comunidades, con otros Lonkos que traían a su familia, entonces era una reunión social, y si todos en una reunión social iban con sus vestimentas, porque no ir hoy con eso a una exposición, a una protesta, o si te invitan a inaugurar una galería de arte porque no ir con tu vestimenta. Y yo generalmente uso... obvio que no uso manta, porque aquí me iba a morir de calor, pero si uso un Trarilonko. **Entonces usas las joyas?** Sí, yo cuando voy a una reunión de la mesa indígena de Santiago, perfecto, yo voy con mi Trarilonko, yo además del Trarilonko uso generalmente un Tokicura, debe haber visto los Tokicura que se parecen a una piedra, una medialuna, ese que uso es lo mismo, pero es un arpón, porque es un Tokicura Lafkenche, de la gente del mar, entonces es como lo idearon ellos para agarrar los españoles del caballo, yo como soy Lafkenche uso así.*

23/02/2016-Entrevista Magdalena Chicahual Quilaman- Militante: Consejo de Mujeres de Pueblos Originarios

Es un consejo de pueblos originarios porque ahí están Mapuche, Aymará, Likan Antai, Diaguita y Rapa Nui, pero eso ya sufrido varios cambios durante el tiempo. Porque las Rapa Nui que estaban con nosotras se devolvieron a la isla. De hecho ahora están habiendo elecciones para representar a los pueblos indígenas ante la CONADI, que es la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena de acá . En general los Rapa Nui van y vienen, pero están con nosotros.

Edad? Ocupación?

36 años, de profesión estudié Planificación Local y Gestión Participativa, y ahora estoy finalizando Trabajo Social, por la Universidad Arcis.

Desde cuándo es militante de la causa Mapuche?

*Desde 2005, es que me tardó el despertar porque en la ciudad se pierde, si bien uno tiene claro la historia uno en la ciudad se pierde, es difícil. **Como fue el proceso de entrar en la militancia?** Yo digo que mis ancestros fueron los que me guiaron, una cosa me llevo a otra y de repente ya estaba, fue como así. Fue a partir de un taller que se hizo en mi comuna, yo vivo en Maipú, y era un taller de orfebrería, lo hice por la Oficina de la Juventud, estoy hablando de hace hartos años atrás, y ese taller se lo tomaba la Rosita Cayú que es una dirigente Mapuche, que trabaja con salud intercultural, estaba ella a cargo, pero ella llevó a dos personas más, uno era un orfebre, y otra lamngén (mujer) que trabajaba con educación intercultural. Entonces ese taller de orfebrería que era para jóvenes en general, éramos 20 jóvenes aproximadamente que eran Mapuche y chilenos se convirtió después en talleres de telar, de mapundungun, de cocina Mapuche, de danza, estuvimos todo un año. Ahí fue que yo conocí una dirigente que llegó al grupo, porque la Rosita la invitó, y sabíamos que éramos jóvenes Mapuche y nos invitó a participar. Esa dirigente se llama Carmen Melillán que es una trabajadora social que trabaja en el área indígena desde siempre, ella fue. Y ahí después me tomaron a mí y de ahí nunca más me soltaron. Ahí me invitaron a un nguillatún, que es una ceremonia Mapuche, y ahí estaban todas las lamngén, estaba la Rosita, la Elba, y otras personas de mi familia me habían invitado también entonces todo coincidió. Y ese fue también mi primer nguillatún en la ciudad, fue el primero de mi vida y fue en la ciudad. Entonces ahí fue todo un tema porque igual me pasaron cosas a nivel espiritual, entonces desde ahí empecé mi militancia. Después me invitaron a otras cosas, a un encuentro de mujeres líderes indígenas latinoamericano que fue en Argentina, entonces yo fui con la Carmen Melillán y con*

otras dirigentas más, fuimos como tres personas, y de ahí ya fue como uf... el despertar de todo. Porque ahí vi otras miradas, porque mi mirada era super cegada a lo más sabía que algo pasaba por acá, y cuando vi a nivel latinoamericano se me erizaron los pelos, lloré con ellas cuando contaban su historia, ahí fue mi despertar. Nosotros que vivimos en la ciudad es más difícil nuestro despertar porque no hay una transmisión de nuestra historia, de la tradición, de la cultura, de nuestro idioma... mi familia sí, o sea me hicieron el traspaso pero yo me destacaba por otras cosas acá y no por ser Mapuche. Entonces allá fue mi despertar, y desde ahí no he parado hasta el día de hoy.

Y cuál es tu proyecto de mundo?

Mi proyecto de mundo es un aporte para mi pueblo, de hecho cuando comencé a tomar otras herramientas siempre ha sido pensado en hacer un aporte para mi gente, porque veo que no tienen las mismas oportunidades que los otros, y también transformar nuestra mirada, pero en conjunto, no sola no más. Siempre ha sido un tema en comunidad, porque siempre he estado en comunidad, entonces es lo que soy yo. Y a nivel de mundo, que salvemos primero a nuestra Tierra, porque la estamos destruyendo, y dejar algo a nuestros hijos, nietos que vienen. Creo que nosotros somos un eslabón más dentro de la lucha que estamos dando. Primero de todo es no desaparecer como pueblo, que es super importante, igual nuestro pueblo ha dado la lucha por miles de años, pero hay un renacer por lo menos, hay un despertar de juicio propio de nosotros. Así que eso es.

Cuáles fueron las consecuencias de la militancia en tu vida?

*Me cambió la forma de ver mi vida, totalmente así en 360° grados. De sentirme empoderada. Yo antes era bien callada, bien retraída, no hablaba nada. Soy muy observadora. Y con el tema de comenzar con encontrarme con nuestros hermanos ya me empezó a empoderar, y junto con las otras lamngén que son más grandes, siempre me vieron como la chica, entonces sí definitivamente me sentí más empoderada. **Y eres casada, tienes hijos?** Soy soltera sin hijos. **Entonces la vida es menos complicada en términos de militar?** Sí, puedo hacer lo que quiero. **Vives con los papás o no?** Vivo con un hermano. Porque mi familia, la mitad ya volvió al sur, tuvieron que retornar, porque una de mis hermanas, la menor, va ser Machi. Y también eso fue todo un tema. Mis papás están viviendo en la comunidad de Maquehue en Temuco.*

Cómo crees que sea la representación de la mujer dentro de la lucha Mapuche?

Está invisibilizada, aunque si lo vemos desde el tema más de la ciudad nosotros no nos hemos dado cuenta también que los líderes de la mayoría de las asociaciones indígenas que se han

creado con la vuelta de democracia acá en Chile, son la mayoría mujeres. Te puedo decir que el 90% son mujeres. Pero en general está invisibilizado, porque los líderes más grandes siempre son hombres, y son los que hablan por último, por así decir. Igual el tema del machismo y todo eso está dentro de nuestras comunidades, entonces estamos tratando de cambiar esta mirada, y decir que nosotros somos dualidad, y no patriarcado, ni nada. Ni matriarcado tampoco, sino que aquí es dualidad, y ahí estamos equilibrando las relaciones.

En relación al machismo, crees que existan roles distintos tanto en la vida cuanto en la militancia entre hombres y mujeres?

Sí, creo que hombres y mujeres están facultados para dividir las tareas de alguna forma. Pero las mujeres podemos también liderar, se ha demostrado ahora, así como el hombre. Acá en la ciudad, se ve más el liderazgo femenino porque “tenemos más tiempo” entre comillas. Acá nuestros wentrú, nuestros hombres, tienen que trabajar, se ve desde ahí que tienen que sostener, traer la alimentación a la casa, y por eso no hay tanta visibilización de ellos acá en la ciudad como en las comunidades del campo. Allá es inverso el tema, pero también hay mujeres. Yo creo que ambos pueden hacer lo mismo, las diferencias son más construidas. Yo de hecho trabajo en un programa de salud de pueblos originarios acá en Santiago. Nuestras mujeres igual trabajan, pero tienen otros roles, por ejemplo el rol de la maternidad. Pero ahora se ha dado, por ejemplo, entre los más jóvenes, de mi edad o un poco más jóvenes, se están repartiendo las tareas domésticas, comparten las responsabilidades. No es como antes que por ejemplo la mujer hacía todo, que el hombre llegaba y era servido y no hacía nada. Y hay mujeres grandes también, yo he escuchado de ñañas (ancianas) que han hecho ese cambio, que los maridos están compartiendo las responsabilidades, pero es un cambio lento.

Qué significa para ti, ser mujer y ser Mapuche?

*Ser mujer es una responsabilidad, porque en este caso como mujer Mapuche estamos encargadas de transmitir nuestros conocimientos ancestrales, no solamente a nuestros hijos, sino que a toda comunidad. O sea, es parte de lo que tenemos que entregar a nuestra tierra. Eso, una gran responsabilidad que cuesta, pero ahí estamos haciendo el empeño para seguir con nuestras tradiciones. **Y qué crees que signifique ser hombre Mapuche?** También una responsabilidad, porque como estamos volviendo a la dualidad, ambos tenemos que aconsejar, que entregar el Kimún, que luchar por nuestro espacio, por recuperar el territorio, por recuperar nuestra lengua, nuestras costumbres, nuestra espiritualidad, que es lo más importante, porque se ha perdido. Entonces hombres y mujeres tenemos la misma responsabilidad.*

Usted usa la platería en cuales momentos?

*En general en mi diario vivir, pero sobretudo en las ceremonias. Ahí ya saco todo los otros, aparte de los Chawai, uso el Trarilonko, o el Ngtrowe, o uso pañoleta también, el Trapelacucha, algún Sikil. **La mayoría de las piezas que tienes son de plata, o de alpaca, de que?** Algunas de plata, muy poquitos, la mayoría de alpaca. Pero los Chawai que llevo ahora son de plata, me lo regalaron hace mucho tiempo, y siempre los uso, pero tengo otros más grandes que uso en las ceremonias, que son de alpaca, pero con los ganchos de plata porque tengo alergia. Cuando me abrieron las orejas fue con aros de oro, entonces cuando me cambiaban a otros me daba alergia, después encontré la plata y ahora siempre plata. **Y estos aros que llevas, tienen algún significado simbólico o espiritual?** No lo sé, me lo regalaron para un cumpleaños, me lo regaló una papai, hace como diez años. Como no son tan pesados los uso a diario. **Creas que usar la platería sea un instrumento de resistencia y identidad Mapuche?** Sí, y también de protección. De identidad, porque todos los Chawai tienen un significado, si eres soltera, si eres casada, cuando nuestras niñas les llega la menstruación hay toda una ceremonia que se realiza. Y de resistencia porque igual que todo, a partir de la platería, del telar, porque ahí nosotros decimos cosas y se han mantenido através del tiempo, se ha traspasado ese conocimiento a lo largo de la historia. **Y cual es la diferencia entre la joya que lleva una mujer soltera, y una que lleva una mujer casada?** Por ejemplo, los calados, o una lunita, dos lunitas, la casada son una y la soltera dos, o al revés, algo así, no me acuerdo bien.*

Cuáles son los significados simbólicos de usar las joyas?

*Sí, sí los hay. Lo mismo que te decía, aparte que la joya tiene que ver con la vestimenta. El kupan que usamos, si está suelto para un lado, o para el otro y toda nuestra vestimenta tiene que estar bien puesta, porque si no el que sabe reconoce y lee, entonces lo mismo hacen con las joyas. Porque incluso nuestras joyas hacen referencia al territorio de donde nosotros somos. Los Lafkenche usan una joyería específica, así como las Pewenche utilizan otros tipos de joyas. Y así nos reconocimos, para saber de donde es la persona. Y así se hace las diferencias. **Cuál es tu identidad dentro de los Mapuche?** Como yo soy de Maquehue, allá es mi comunidad, y dentro de la comunidad cuando vas a una ceremonia no se utilizan joyas, hay que dejar todas las joyas afuera, se entra a pies pelados, sin joyas, pero sí por ejemplo, nos pintan y nos ponen hojas de canelo, de foye. Esto utilizamos en esta comunidad en específico. Pero cuando salgo a otras comunidades, porque yo tampoco soy de muchas joyas, solamente uso un Tupu, cuando me quiero poner la esquilla, como para amarrarla, uso los Chawai, y de repente un Trapelakucha.*

Trapelakucha es la de tres cadenas? Claro, el pectoral. Los Sikil son que se ponen para otros lados, o son como los de moneda, pero la Trapelacucha es la de tres cadenas, o de campanillas, tienen diferentes diseños, pero son Trapelakuchas.

Las joyas que tienes fueron regaladas, compradas, las pediste a un retrafe, como fue?

Mira, una vez yo tenía joyas, me hicieron, pero las perdí. Y después en un sueño, através de un pewma (sueño), me mostraron las joyas, entonces un día yo me fui de vacaciones y en el último día antes de volver a Santiago pasamos en una feria en Temuco, y era el último día mas encima de la feria, entonces estaban rematando todo, todo más barato, como liquidación. Entonces llegamos a uno de los locales que estaba un retrafe muy antiguo, viejito ya, era un chachai, y tenía unas joyas maravillosas, entonces viendo las joyas, veo las que había visto en mi pewma, y pensé que serían caras, porque eran muy lindas y el trabajo era hermoso. Y yo andaba con otra lamngen que también les gustó las joyas, y yo dice: 'sabes que si no me alcanza me las paga y yo te pago después, porque las vi en mi pewma', y el viejito me dijo que eran 30 mil pesos, y abro mi billetera y justo ahí estaban los 30 mil. Y lo compré. Después con esa Trapelakucha anduve por muchos lados, hasta que después una lamngen tenía que viajar, por el tema de los presos políticos Mapuche, y ella no tenía joyas, entonces yo se las presté, cosa que no debería haber hecho, y después se las robaron, ahí me quedé sin joyas. De hecho ahora estoy pensando y tengo planificado que yo me las voy hacer, pero las que voy hacer después se supone que las voy a regalar a mi hija, porque eso vi en un pewma también. Espero que pronto porque tengo 36 años ya. Es que yo sé hacer joyas, pero me tengo que dar el tiempo de hacerlas.

Entrevista 24/02/2016- Celeste Paineipan- Retrafe Mapuche- Santiago.

42 años

Desde cuándo es orfebre?

*Bueno, creo que toda mi vida. Soy de familia de platero, aprendí la técnica de mi hermano mayor, él es platero, retrafe, formado por retrafes antiguos conocedores de la simbología, la técnica, nosotros tenemos 7 años de diferencia con el hermano mayor, somos 3 hermanos, los tres somos retrafes, ellos no ejercen, y yo desde hace 5 años decidí dedicarme de lleno al taller, antes estudié diseño, estudié ingeniería, andaba un poco perdida, no es fácil. Yo hace 5 años decidí revivir el taller, dedicarme a lo que me corresponde como linaje. Entonces es una misión, digo yo, es más que un oficio, porque claro de niña aprendí piel fuego, las herramientas... es un oficio de mucha contemplación también, entonces claro, a los 10 años yo ya vía mi hermano, mi maestro hacer el trabajo. Crecí en la ciudad, es duro, soy la primera generación aquí, mis papás se vinieron jóvenes del campo, después del despojo, hubo una guerra y la perdimos, mis papás se vinieron porque hubo mucha pobreza, se empezaron a empobrecer las familias. Y llegaron acá con toda la tradición, con todo el fogón y nos crearon de manera Mapuche. Claro que en la ciudad uno va perdiendo también el sentido de lo que es ser gente “che” Mapuche, pero se puede decir igual que es una responsabilidad que a cada uno le llega en su momento. Así que aprendí de niña, metida en los alicates, los alambres, el fuego...**Entonces la formación que tuviste como platera fue toda familiar? Claro. No hiciste ningún taller por fuera?** Bueno, hace 5 años también que me hago cargo de mi misión, de mi oficio de joyera. Bueno, digo joyera también porque ser retrafe es algo más allá de lo físico, de lo material, algo mucho más espiritual, y me doy cuenta que soy una voz. No me había dado cuenta de ello hasta que hace 5 años empecé a estudiar joyería, pero una joyería clásica, o sea, quise perfeccionarme porque yo ya sabía lo que era ser platero. Platero es trabajar con el metal, uno puede trabajar muchos diseños, como joyero uno aprende la técnica un poco más elevada, podría decir así. Entonces estudié, y todavía estoy estudiando joyería clásica, todavía estoy con los profes joyeros, porque los quiero mucho y les amo porque creyeron en mí y también porque ha sido bastante potente, ellos también me dan una otra parte, yo tengo mucho una parte central, y ellos me entregan una parte más terrenal, más de técnica. Y hace 5 años ya empecé a trabajar plata, oro, otras piedras, algo más clásico podríamos decir. Pero bien, he seguido perfeccionándome.*

Qué tipo de piezas produces?

Yo tengo dos líneas, una línea tradicional donde respeto las escalas, los diseños, la

simbología. Mi trabajo aparte de ser retrafe consiste en visitar los museos, investigar, leer, entonces de ahí sale es primera parte, que igual es bonito hacerla porque uno no pierde la tradición, y ahí uno se va familiarizando con la simbología, con la estética de la joya. Y tengo otra línea más contemporánea, y ahí voy innovando con lana, piedra, otros metales... ahí voy jugando. Voy jugando, digo yo, porque ahí hay mucho de error y llegar a una pieza al final el mucho trabajo, es difícil. Repetir la técnica es fácil, pero ser retrafe va mucho más allá porque uno le va entregando una espiritualidad a la joya, a lo material.

Cuál es la composición del material que usa para la fabricación? De donde viene?

Yo trabajo con plata granada ya, que viene como arroz, es plata pura, plata de mil, yo hago una aleación y la dejo a 9/50 que es la ley que se trabaja acá en Chile, otros trabajan a 9/60, 9/70, 9/80, 9/90, mi aleación es de 9/50, y aparte trabajo también con moneda antigua. Que es parte de la tradición también de ser retrafe, porque antes de la llegada del europeo había una orfebrería en cobre y en oro, y llegó el europeo, y empezó a haber las monedas circulantes, y las monedas para nosotros fueron materia prima. Y nosotros no teníamos amor al dinero, le teníamos amor a otras cosas, pero creo que marca un hito super importante: hubo más circulante, se mejoró la técnica, llegó el herrero, entonces claro, a partir de algo super rudimentario se elevó a alta tecnología. **(Después nos muestra una piedra, que es usada como piedra de los deseos, de sanación por la machi, que en la cultura lafkenche era usada en las redes de pesca)** Y yo, ponte tú al trabajar con todos los elementos, voy sacando diseños nuevos. Y tengo un anillo, que es de piedra horadada que se llama Katankura, que usa la machi, que yo también más allá de hacer por hacer, le voy buscando un sentido hoy en día en esa lectura, y así se me pasa con la madera, con la cerámica, con la cestería, con el fieltro **(me muestra una pieza hecha con fieltro y monedas)**. Entonces, es algo super contemporáneo, que es el fieltro, con la tradición, uno va buscando su memoria ancestral. La materia, el material... la intención el darle un fin espiritual. **Y donde consigue las monedas?** En las ferias de antigüedades, la gente también viene mucho acá al taller y me vende las monedas, pero en general yo trabajo más la granada, las monedas le dan un plus. Porque las monedas son del siglo pasado, entonces mis piezas ya vienen con esa carga antigua, es como mi sello, mi marca, de mi nombre.

Cómo es el proceso de producción de las piezas? Cuáles son las técnicas utilizadas?

Las técnicas son: calado, mucho calado... bueno primero se compra la materia prima, se funde, se prepara el metal, yo le pongo en una hilera, es decir, hago la barrita de metal, después lo voy laminando, y ahí uno hace un calado, eso es como lo más básico. Es como cortar. **(muestra una**

pieza con chaquiras) Y estas chaquiras son de plástico? Sí, son prototipos, entonces no puedo poner tanta cosa de valor, porque ya es muy caro. Yo empecé con calado, mucho tubo, forma, y ahora ya he evolucionado para hacer algo con volumen. Debemos ser poco los que hacemos con volumen porque es algo complejo. También hago cera perdida como el Daniel, pero lo tengo en el taller de mis profes. Todas mis piezas van como monedas, porque le da una antigüedad a ellas, y también van con mi sello que es una patita de puma, porque mi nombre es Paineapan, Paine es celeste y puman es león. Entonces todo va con una pata de puma. Bueno hago calado, volumen, soldadura y hago cera perdida, pero cera perdida no como un vaciado que hace el maestro Daniel. Porque él puede hacer porque vive fuera de la ciudad. Pero mi hermano si lo hacía, sé perfectamente como funciona. Y los moldes de cera perdida son míos, yo trabajo en una familia de pillanes y todos son diseños míos.

Qué tipos de joyas son hechas con mayor frecuencia y por qué?

Yo creo que la gente prefiere los aros, ahora lo que yo hago mucho es pectoral, el pectoral es lo más tradicional, porque es como un escudo protector de malas energías, entonces en realidad para nosotras lo más importante es tener un escudo, es como una placa. Yo sigo la tradición fiel, y claro la gente prefiere más los Chawai. Los Chawai, son los aros, y los aros son los más importantes porque es lo primero que te regala tu abuelita o alguien de la familia, y ahí hay un rito muy bonito que mi abuela a los 5 años me vino hacerme del campo. Y vino con la tradición, trajo un cordero, yo no entendía mucho la verdad, en ese momento. Pero hoy me doy cuenta de la importancia del rito que se llama katankawyn y tu abuela te perfora la oreja con un acucha, acucha es aguja, este es un punzón acucha, trapel acucha, sikil acucha, todo lo que es acucha, es aguja. Es una palabra española mapuchizada. Y esa es mi marca también. Entonces vino mi abuelita, en ese día, me acuerdo que era un año no Mapuche, solsticio de invierno, que en 24 de junio era un día muy soleado, me acuerdo de mucha luz, mucho sol, un sol hermoso en pleno invierno acá, me acuerdo que era temprano, llegó temprano, sacó una aguja de su delantal y me perforó la oreja, después en la tarde mataron el cordero, lo comimos, lo que se hacía siempre en realidad. Para mí, ese momento lo viví como algo más, algo normal, no le daba la importancia que le doy ahora, que recordé y digo: ella me está traspasando su kimún, su poder através de las joyas, porque no es común hacerlo en el siglo XX, siglo XXI, acá las tradiciones se perdieron absolutamente. En la ciudad aún más, porque después del despojo uno tuvo que adaptarse, y estamos en una sociedad neo-liberal y es complejo. Yo no vivo de eso. Yo puedo hacerlo porque vengo de una familia de plateros y ellos me apoyan, pero creo que hay muchos otros retrafes, muchos otros orfebres que no pueden porque es muy caro. Creo que soy una privilegiada. Muy

privilegiada.

Quiénes son la mayoría de los compradores?

50/50. Mapuche y no-Mapuche. 50% extranjeros de fuera y 50% Mapuche. Puede ser un 40% Mapuche, un 40% extranjero y un 20% chileno, y chilenos que viajan, que en realidad se tienen que llevar algo de la raíz, entonces vienen a mí, se llevan algo. En realidad yo creo que a sociedad chilena le falta. Es el modelo económico también, porque al final, en que te den un Cristal Swarovski y que te den una joya Mapuche, es el peso que tiene el marketing, el peso que tiene vivir en la sociedad occidental. Transversalmente yo creo que el gringo, el extranjero lo valora más porque también tiene más conocimiento. Y ese anillo? (el anillo de mi dedo) **Del Daniel.** Bonito, hermoso, lo puedes sacar? **Sí.** Tiene marca, tiene sello él? **No creo que tenga, o si tiene lo esconde muy bien.** Es hermoso porque tiene Kai Kai y Tren Tren, es potente su platería. **Cuando lo vi sentí como la energía, que tenía que ser mío.** Y eso está hecho a mano, no hay corte, yo creo que eso es lo más bonito de las joyas de él. **(conversa sobre porque compré la joya)** Me encanta Daniel, yo creo que él es el más potente dentro de los referentes.

Existen significados simbólicos en el momento de producción de las piezas y en las piezas ya listas?

En todo momento, desde que tu llega aquí a la casa, a mi taller, ya estamos mirándonos, ya estamos compartiendo el newen, que es la energía. Yo creo que es mucha meditación el banco, el taller, es mucho respeto, yo por lo menos soy super cuidadosa de eso, sí, no cualquiera entra a mi taller, tengo ciertas reglas, hay que seguir el protocolo. Yo creo que eso ayuda mucho, porque tu te entiendes con el otro. Entonces nadie viene a mi taller, muy poca gente, y el que viene conectamos, viene por el kumen newen, que es la energía buena, entonces si yo estoy enferma, me resfrío, estoy de mal humor, yo no me siento en el taller. Yo creo que esa es la parte que dejo mundana, como me despojo de todo eso, y lo que pasa es que uno vive en otra frecuencia, en todo momento. Claro, tienes que vivir en sociedad, pero al ser retrafe hay una comunión y hay una meditación. Y esa meditación, por lo menos cuando yo hago joyas, va con toda la alegría, con todo el newen. Porque si estoy enferma, es como cualquiera, no va al trabajo no más. Pero también hay una ritualidad, hay un culto al fuego, a los elementos, al agua, a la madera, la tierra, el tronco, los metales... yo creo que mi platería activa mi memoria ancestral solo con el corazón. Es algo tan inmaterial, no hay como expresar. Nosotros somos mucho de agradecer, no solo de pedir, hacemos mucho llellipún, muchas rogativas, de mucha simbología. En esas rogativas es hacer un altar, y en ese altar va en tu cabeza, en tu corazón, en tu cuerpo, va mucho más allá de lo material. Yo tengo una

muestra aquí a lo mejor, voy recordando, voy diciendo, conversando también, y converso con mis muertos también. Para nosotros la muerte es parte de la vida, tu me ves a mí pero yo estoy con toda mi familia detrás, está mi abuela, mi mamá, que ya no están de forma material, pero me están acompañando y me dan todo el newen también para yo hacer las joyas. Si yo hubiera encontrado mi misión o no me hubiera hecho responsable de lo que debo hacer y que lo hago con mucha alegría, no tendría sentido, porque sería un número más, una persona más que anda por la calle, y que a lo mejor si lo soy, pero realmente vivo en comunión con lo que hago, hay que ser consecuente. Para mí lo más importante es la joya, y la joya más allá de lo material, puede ser hasta una piedra, pero si te la entrega tu mamá o tu abuela eso es la historia y la potencia que tiene. Va más allá... por eso yo nunca voy a sacar el piso de alguien que haga cobre, o otros materiales, es el llellipún, es el rito, y más allá de ser joyera es ser retrafe, y ser retrafe es encontrar el sentido, la simbología, y traspasarlas a otra persona. Si me llega alguien que quiere que una pieza que represente al espíritu de su abuelo, conversamos, nos miramos a los ojos, y dibujamos... platero puede ser cualquiera, yo puedo hacer cualquier joya de plata, pero ser retrafe es encontrarle el sentido a la persona de porque lo está pidiendo y para que lo va usar. La joyería no se usa en cualquier momento, si yo voy a la notaria, al palacio del gobierno, a una oficina, a una entrevista, yo las voy a usar, porque me dan la energía, el newen, me van a proteger y hacerme sentir segura. Entonces yo tengo muchos abogados, mucha gente profesional que si requiere esa energía, esa fe. Es la cosmovisión, es el pensamiento, la filosofía de que al final igual hay un ser supremo que a lo mejor, cada uno tiene su religión, pero para nosotros es algo que no tiene forma, pero si es la energía, y eso es para nosotros sagrado. De ahí nace mi conexión con lo que hago.

Cuál es la importancia de la materialidad en las relaciones cotidianas?

Es compleja la pregunta. Lo que pasa es que la joyas se utilizan en momentos importantes. Yo por ejemplo, claro me puedo poner mis Chawai y salir en una día común, a lo más un collar, un pectoral. Pero en general, la mujer, nos vestimos para ceremonias importantes que son pagos a la tierra, nguillatunes, llellipunes, ceremonias, matrimonios, funerales, ir hacer un contrato, o ser invitada... si alguien me invita, por ser una mujer Mapuche, yo voy con todas mis joyas y ahí está la ritualidad en lo material, porque voy representando más allá de mi persona, voy representando a mi pueblo. Lo mismo te vuelvo a repetir, yo no estoy sola en esto, es complejo de entender, pero acá está mi familia, mi gente... y en mi trabajo yo pongo un cuño de mi familia, de mi gente, es un registro. Y es algo super bonito también, porque la gente nos recibe bien, porque no están acostumbrados a ver gente vestida, una mujer indígena con esta estampa también, porque la gente al final... va sonar un poco vulgar lo que voy a decir, pero yo me visto y me tiro 3, 4 millones de

pesos al tiro (en la misma hora). Ese ímpetu, esa impronta más allá de lo material y de los números la gente lo percibe. Y una se siente poderosa, empoderada, porque es el orgullo de llevar, de saber llevarlo, yo no creo que cualquiera se pueda poner una joya así. También la gente es super respetuosa, pide permiso, mucha gente va, me compra una joya, y me preguntan: 'oye, yo podré usarla? Yo no soy Mapuche', hay gente que quiere también ser Mapuche y quiere también, a partir de esa joya que compran llevar esa fe. Entonces al final, la materialidad de la joya, yo creo que es más espiritual que material, material por un tema económico, o estético, pero espiritual porque yo sé lo que las joyas significan. Entonces, también es super bonito ese camino, porque ahí está mi misión, de decir a la gente porque se usa un Trarilonko, porque se usa un pectoral, un anillo... es un lenguaje, yo expreso, y es interesante porque, es lo que decía, ver una mujer Mapuche en la ciudad vestida con todas sus joyas es muy poco común. Pero cada vez hay más, la gente se está empoderando, las lamngen, las hermanas... en Temuco tu vas que las personas son absolutamente indígenas, nuestro Wallmapu, pero acá es más difícil, aunque cada vez más la gente necesita esa fe, ese espacio, ese lugar que nosotras llenamos solamente con las joyas, en vestirnos, el orgullo de representarlo también. **Y qué opina de la gente no Mapuche que usa la joyería?** Respeto, absoluto, yo siento que la gente respeta bastante, las que conocen, las que no conocen les puede dar lo mismo, se pueden reír, pero también le va provocar cierta simpatía, yo creo. Es decir, yo creo que la joya, como joya... habla, habla, entonces la gente lo respeta, lo quiere entender también. Entonces ahí está mi misión digo yo como retrafe, como mujer Mapuche de decir a la gente porque yo me visto así.

La próxima pregunta es un poco repetida, pero bien... Cree que las joyas transmitan mensajes, y cuales son los mensajes que usted quiere transmitir?

Lo que pasa es que las joyas son poderosas, porque, claro, están los pectorales que son los que más se reconocen, están en el pecho, y el pectoral es un escudo, entonces ya protege, ya está como el chackra, y el Trarilonko también, el Trarilonko se usa para estar conectado con el Wenumapu, con el cielo y tener buenos pensamientos, aquí la filosofía Mapuche es tener buena cabeza y buen corazón, que te lleva al Kumemunllen que es la buena vida. Y la buena vida en todos los sentidos, desde que dices a tu gente que las quiere hasta saludar al caballero que está pidiendo plata. Yo creo que la vida es bella, y uno es quien se la complica (risas). Podría ser super simple, lo que pasa es que tener toda esta materialidad, imagínate... yo empecé con las joyas, ahora tengo vitrinas, tengo que tener recibidores, ahora me invitan a mucho más lugares... a lo mejor yo cuando realmente digo y mi abuela, mi bisabuela, como ellas hacían para vivir, o como vivían, y ahí voy a mi memoria ancestral y digo esto es material. Y entonces por ello también digo que ser

retrafe en el siglo XXI uno puede hacer con cualquier material, una piedra, una cerámica, textil, cestería, madera... aquí lo que importa es el ritual, de porque uno hace lo que hace, claro, se clama algo material, pero definitivamente las joyas hablan, hablan. Yo tengo un par de Chawai que me lo entregó mi abuelita y eso es algo que no tiene valor, yo no podría venderlo, no podría ponerle precio, porque puede ser hasta una piedra, pero si te regala tu abuela y te transmite toda esa energía, ese kimún... yo creo que mi abuelo me dio su kimún, que es su sabiduría, y ahora ya investigando, buscando, ella hacía joyas con latas de leche condensada. Es decir, claro, yo soy platera, trabajo plata, aquí la plata es lo fundamental, si no, no sería platería Mapuche, pero mi abuela lo hacía con tarros de leche... acá el material es lo que menos importa, lo que importa es el significado. Entonces estos pectorales, estos Chawai, estos Trarilonko... te van diciendo, te dan el kimún de la sabiduría en este caso. Yo vivo en un mundo ancestral y contemporáneo a la vez, yo estoy en la mitad, soy una guía, porque soy una voz. Me di cuenta que hago joyas pero también... por que sé hacer las joyas? Por que se usan las joyas? Yo soy la que tiene el kimún, yo tengo la sabiduría por linaje, en este caso haber aprendido de mi hermano, y haber tenido esa iniciación de rito con mi abuela, y tener todo el fogón que me entregó mi mamá, ahí se completa el ciclo. Entonces yo vengo a cerrar un ciclo ancestral de mi familia, que es super potente, y es mágico, porque mi familia lo entendió... cuesta. Pero solamente el amor y la comprensión resultaron. Por eso yo digo que uno se la hace difícil. Yo tengo una vida super privilegiada, porque tengo muchas cosas materiales, pero aquí lo espiritual vale mucho más, es decir, yo creo que es esa energía ese kumen newen espiritual es lo que me permite hacer lo que hago.

Hay un significado propio en ser platera y mujer? Hay mucho machismo o no?

Es que lo que pasa es que vivimos un tiempo complejo y machismo, no sé, yo creo que igual son palabras muy duras, yo creo que cada un cumple un rol aquí y yo nací mujer y nací para ser retrafe, que se unan estas dos cosas es más mágico aún. Porque yo las puedo lucir, no es así con otros retrafe. Yo no me creo el cuento del machismo porque para mí esa palabra no existe, ni el feminismo tampoco. Es decir, son conceptos occidentales, que no tienen mucha relación con mi pensamiento, con mi filosofía de vida que es ser Mapuche, es ser gente. Y ser gente va mucho más allá de encasillarte, yo en este caso soy super respetada, y soy super respetada más allá de lo físico, porque tengo un conocimiento espiritual. Entonces no siento machismo, al contrario, yo creo que es un plus... puedo lucir las joyas en el siglo XXI, porque al final también estamos acostumbrados que todo el mundo nos hablara que los Mapuche vivían desde Bio-Bío hasta Toltén, cuando no sé... a mi me todo vivir acá, crecer acá, pero claro, amo mi Wallmapu, amo mi país, mi

territorio, pero tampoco voy andar quejándome. Aquí se cocina con lo que hay, y eso es super bonito como filosofía de vida, ser mujer ya es super maravilloso. Por que no hablar, más allá del machismo qué es ser mujer? Del ser mujer... ser mujer es algo divino, damos la luz, damos la vida, damos la contención, y ese es el pilar que me toca a mi en mi familia, por ejemplo. Yo como mujer, ni siquiera pienso en machismo o feminismo, es decir, para mi ser mujer Mapuche, primero es cumplir con el protocolo: el respeto a los papás, los mayores, los más viejitos; después vienen ciertas reglas que tenemos dentro del fogón, y eso es lo más bonito de nacer dentro de un fogón, que es horizontal. Nosotros estamos acostumbrados a pensar en algo vertical, donde está el jefe, el patrón, el dueño...y de ahí para abajo. En cambio nosotros todos estamos en equilibrio y en armonía, porque todos somos importantes, desde el viejito que ya está a punto de cumplir su ciclo, que cuenta la historia, transmite... hasta el niño que está escuchando, que es la nueva energía que va en rebrote, hasta la mujer que está cocinando con amor para su gente, o el hombre que está saliendo a buscar el sustento, entonces todos somos importantes. El machismo y el feminismo no pertenecen a mi realidad, son términos occidentales, donde yo como mujer Mapuche soy el pilar, y soy la que entrega, la que da la vida... yo no soy mamá, pero si soy hija, entonces al final cumpla el rol dentro de mi familia y respeto a mis papás, a mis hermanos, a todo el mundo, por el protocolo. Y eso es la filosofía, el pensamiento. Acá estamos acostumbrados en la ciudad a llegar y entrar, nadie saluda, y yo solo con un gesto, que es de llevar las joyas la gente ya va saber, yo creo que la gente lo recibe bien, se siente descolocada al principio y después sonríen, siempre hay una sonrisa. Entonces ser retrafe Mapuche mujer es lo mejor que me ha pasado, poder lucir las joyas, y con mis pares, con los otros retrafes hay un respeto absoluto, porque cualquiera puede ser joyero, platero, pero retrafe solamente el que tiene una armonía espiritual y material. Y te pone en la misma posición de ser machi, werkén, lonko... eso soy yo, soy retrafe, entonces soy una persona importante dentro de mi sociedad, dentro de mis pensamientos y mi cosmovisión. Es decir... como vive una mujer Mapuche en la ciudad del siglo XXI? Igual que una mujer que vivía hace un siglo atrás con todos los conceptos y los pensamientos, porque al final aquí hay una crianza, hay una filosofía, un pensamiento, una religión, si lo quieres llamar, que la gente no la aprecia porque acá hay un modelo económico que impera, pero también hay que aprender a jugar con estas reglas. Tampoco me voy a echar a llorar, igual nuestra historia es super fuerte, super potente, super de sangre. Aquí 200 años no es nada, 200 años tiene este país, 500 años tampoco. Creo que soy una voz, y me comporto de esta manera, y hago mis joyas a partir de esta ritualidad, y vivo como una mujer Mapuche de tomo y lomo en el fogón. **De los chilenos siente esa carga de diferencia en relación a los otros plateros o no? Pregunto porque la sociedad chilena está dentro de la occidentalidad.** Yo creo que dentro de su corazón entienden y es una sonrisa, lo miran bien, somos

respetadas. En los medios a veces hay alguna connotación negativa, pero el Mapuche es mucho más que esto, es super querendón, es super de familia, es super de clanes, es super amoroso... aquí todo el mundo tiene un prejuicio que el Mapuche es un tipo cerrado, enojón, y yo no veo eso, veo todo el día mi gente y los veo cagados de la risa, super amorosos, son super de fogones... y siempre al que viene lo recibimos. El chileno ve al Mapuche como una caricatura, cree que somos flojos, alcohólicos, todo lo peyorativo. Pero al final cuando me ven y saben como lo llevo hay mucho respeto. Para mi ser mujer, Mapuche y retrafe es un plus, y la gente lo agradece. Yo abro mi Facebook y mucha gente me saluda, mucha gente agradece que yo haga algún comentario, que publique una joya, porque al final eso es el kumenmunllén... yo enseño más allá de la joya una buena vida, y una buena vida para vivir en esta sociedad donde todos van en decadencia, locos por los celulares, por puras leseras. Claro, ocupemos la alta tecnología, pero para qué? Para investigar, mantener contacto con la familia, ver un museo...ocupemosla con sentido, podemos hacer un gran aporte. Para mí vivir en estos tiempos es mucho más fácil, yo estoy ahora full redes, ahora me publicaron en un libro, siempre salgo en los medios, entonces también digo yo, si lo que yo hago es importante, va transcender y no sé si lo hago para transcender o no, pero también me he dado cuenta que es como el proceso de la muerte, uno no se muere, transciende, y ahí está el miedo de saber que hay más allá. Y yo, en el momento que deje este cuerpo, este plano, voy a transcender, porque es muy importante lo que hago, es muy importante a nivel espiritual... Porque, es como Kai-Kai y Tren Tren, en el anillo del maestro Daniel, o una flor del canelo, o una raya para acá y otra para allá y eso lo dice todo. Entonces la gente va preguntar: 'y qué es eso?' Y ahí es donde viene todo mi kimún, mi sabiduría, que es transmitir, en su justa medida, ahora lo he entendido, porque no es para todos, es para quien realmente le interesa. Yo creo que soy una voz, una voz de la simbología y de la joya Mapuche.

Cree que las joyas sean una forma de resistencia y identidad del pueblo Mapuche?

Absolutamente, si, eso es un lenguaje que está aquí y en todo el mundo. Yo viajo mucho, pero te puedo decir que tengo seguidores hasta de Rusia, no sé, tengo 5 rusos mirando mi página del blog, que si no saben lo que es, lo reconocen, entonces es una voz. Entonces más allá de yo salir a vender, yo hago territorio, yo hago territorio porque me pongo, ya sea en la Plaza de Armas, en un hotel, en Suiza, en Berlín, da lo mismo donde esté. Yo hago territorio y digo: 'estamos vivos y somos lo mejor'.

Por qué realiza este trabajo?

Porque es mi misión yo creo, yo creo que le di muchas vueltas y que 5 años no es nada, todo

el mundo se sorprende también de lo lejos que he llegado, porque yo siempre fui cocinera. Pero también ahí está el secreto, cocinar está absolutamente ligado a hacer joya. Uno cuando aprende, es más que un oficio también. Porque la cocina, yo soy cocinera de niña, mi mamá me preparó para prender el fuego, estar con la tabla, los cuchillos, el aire, agua, energía pura. La cocina es magia, es alquimia, y tu le preparas la comida para ti de manera sagrada, y para entregar con amor al otro. Así mismo hago yo las joyas, exactamente igual. Entonces soy privilegiada porque me gusta el taller, lo disfruto, es una voz, siento que es una voz poderosa que yo no me había dado cuenta. Es decir, yo creo que siempre fui platera, de niña, pero hace 5 años que yo digo que lo planto bien plantado, soy artesana, soy platera, soy retrafe, soy joyera, soy una empresaria también, porque no? Porque yo no podría vender eso, si no tuviera mis papeles, mi reglamentación, que al final es una estupidez pedirse eso al artesano, pero me lo tome con tanta seriedad que yo digo que es necesario y juego con las leyes que hay. (muestra textiles que vende, que otra señora los hace, la tejedora se llama Matilde Painemil). Aquí yo trabajo con toda la simbología, aquí hay una escritura, dicen que el Mapuche no tenía lenguaje, pero sí la teníamos, muchos petroglifos, símbolos, somos una cultura muy rica. Para entender lo Mapuche tiene que despojarse de todo lo occidental y abrir la cabeza, y eso es lo que hago yo cuando vendo joyas. (coloca un poncho) Bueno, y esto por ejemplo, lo usa solamente el hombre, si yo subo una foto así me van a linchar, pero también, por que no? Yo puedo hacerlo, yo me siento con la autoridad, porque yo soy la que tiene el kimún y la sabiduría, yo sé el respeto y el orgullo. Entonces también aquí, mis hermanos se ríen, igual ahí hay un pensamiento un poco machista 'ella la lonko'. Y por qué no? Habían lonkos mujeres, por qué no puede ser? Y de alguna manera también lo soy, va más allá de ser retrafe. Es complejo, porque la gente no lo entiende, pero yo siento que yo lo puedo llevar, yo lo puedo poner y decir está ahí, está todo el respeto, ahí están mis ñañas, ahí está mi familia. Eso lo hace la Dominga Nekuman (con respecto a una manta), es complejo el tema de ser artesano, porque ella saca su materia prima de la tierra, de sus ovejas, ella no compra la materia prima, yo sí, yo compro el material, por eso es distinto. Hay historias maravillosas sobre quien era el platero antiguamente, era el que se encontraba un tronco de plata, en la naturaleza. Yo convivo mucho con los artesanos y por eso quiero también quiero dejar claro el tema de ser artesano, el artesano no debería pagar nada, ningún tributo, yo lo hago porque tengo, porque yo nací en la ciudad. Pero mis ñañas, sabes lo que hacen esas viejitas? Ella va buscar su material con toda su alegría cantando, y le pide permiso al espíritu que vive en este espacio, y le hace rogativa, porque al final lo que pasa es que estamos acostumbrados a pedir, pero no a entregar. No es que yo tenga nada en contra de la religión, pero por qué no hacerlo de otra forma? Por qué creo que yo me lo merezco todo? Esto es soberbia. Mi cosmovisión nace del equilibrio y de la armonía. Y como no voy a

respetar? Y esa es la forma de conectarme, de estar con mi gente, con mis papás, y hasta con quien ya no está físicamente, pero si están. Y ahí está la conexión, de ahí saco mi newen, de ahí armo yo las joyas, entonces no es cualquier joya. Ahora, hay muchos plateros que respeto mucho, pero también se ha desvirtuado, se ha comercializado, yo no. (muestra otros textiles y bromea) Está todo a la venta (risas), es que yo soy la que sale por todos lados, por eso ayudo las otras artesanas a vender. Voy siempre con toda la tradición, voy más allá de vender una joya, y venta o no me da lo mismo, hago territorio. Yo paro mi bandera, ahí va todo el newen, toda la fuerza, y todo el pensamiento y filosofía. Lo que pasa es que la gente no entiende lo que es ser Mapuche...yo me despojé de todo ese pensamiento occidental que no me sirve, llevo todo mi fogón, toda mi casa. Yo siempre les digo a mi familia que nosotros tenemos que estar bien, si nosotros no nos amamos y nos respetamos, eso es lo básico, y si me siento super valorada, super amada, y privilegiada. Tener la confianza de estas viejitas que me pasan sus cosas, imagínate, esto cuesta 300 y tantas lucas (300 mil pesos) y quien va y te pasa toda esa plata, quien confía? Y nosotros somos así, confiamos, por eso me han pasado tantas cosas. Pero eso es bello, porque esa es mi manera de conectarme también, voy al campo, voy a mi casa, a la casa de mi abuela. (muestra la bandera Mapuche antigua, la bandera de Lautaro) Aunque igual cuesta vender.

Aparte de las ferias, de las exposiciones, tiene algún proyecto con las joyas?

El primer año viajé al tiro a Berlín, Alemania, después al otro año fui a Italia y a París, viví un tiempo también en Estados Unidos, entonces soy super viajera, pero por un tema... creo que el chileno necesita creer en algo que salió y que tiene que volver, entonces mi trabajo como retrafe ha sido eso: probarme afuera para que la gente me valore de alguna manera, ahí está el cierre de la pregunta de ser retrafe mujer Mapuche. Eso me ha validado, de poder salir, de mostrar mi trabajo afuera para que la gente acá me valore, siento que estoy repitiendo un poco el modelo de la Violeta Parra, la Violeta tuvo que salir, tuvo que hacer toda su carrera afuera, y aún así se murió en una indigencia, de miseria. Pero creo que más allá de lo material ella murió por algo espiritual, porque no tenía la comprensión de la gente. Entonces también yo apliqué ese modelo, yo dije 'inche Lautaro', yo soy Lautaro acá en la ciudad, tengo que hacer mi trabajo a partir de una estrategia, y esa estrategia es salir fuera. Ahora por último vengo llegando de Hawái, maravilloso, bello, donde estuve en un congreso mundial de empresarios indígenas, por eso digo que también soy empresaria...y cocinera, cocinera antes de todo. Yo creo que todos somos artesanos, todos de alguna manera hacemos algo, es tan importante hacer tu mismo algo para ti, que puede ser desde una herramienta, desde peinarte, pueden ser muchas cosas. Empecé a salir afuera en distintos eventos, lo importante es llevar la tradición. Soy como una embajadora de las joyas, mi primer

viaje fue auspiciado por mi familia, por mi, y después los otros fueron proyectos... proyectos que hago con el gobierno, ahora estoy invitada a ir a África... y otros lugares. Y también esa es la magia, no tengo una recompensa material, pero si de experiencia, de vivencia, de sabiduría, eso no tiene valor. Y aparte también voy entregando, porque digo, estos somos nosotros, yo no soy sola. Y también el tema del ego, hay que aprender a dominar, porque no sirve. El ego sirve para sufrir no más. Aquí, la base para entender al Mapuche es kumenmunllén (kumemungén), es la buena vida, y la buena vida, la buena energía, comer bien, estar sano. El concepto occidental quizá sería de belleza, pero nosotros no tenemos este concepto occidental, estos conceptos no existían, eran estar bien, estar sano, estar alegre. De alguna forma es esto lo que yo transmito, más allá del material, es la buena vida, son objetos no más, pero objetos super potentes. Yo no sé si soy bella o no, pero si soy feliz, y ahí me dicen: 'uy, todo tan bonito en tu vida', lo que yo digo es que: 'es tu vida, tu responsabilidad, hacete cargo, yo me hice cargo'. Con muchos problemas también, hace un año me vino una complicación médica, y ahí también tuve diciendo: 'qué es lo importante?', cuando uno vive cosas al límite, es lo que tiene que sacar de enseñanza ya que somos super frágiles, puedes cruzar la calle y tchau, entonces también es decir: 'que es lo que tu estás entregando día a día?Cuál es tu mensaje?', y ese es el valor de trascender, por eso yo no tengo miedo a la muerte, y la muerte no existe.

Cree que la platería haya cambiado mucho desde el siglo XIX hasta hoy? Y qué aspectos han cambiado y cuales permanecieron?

Bueno, todo evoluciona, creo que sí, porque igual ser retrafe es distinto a ser platero, platero yo puedo hacer cualquier joya, retrafe no, retrafe tu vienes y me dices el tipo de joya y porque la quieres, la gente va y quiere que seas el guía, por eso ser retrafe está a nivel de una Machi, un lonko, un werkén. Yo también en eso soy super cuidadosa, porque hay gente que cree en ti, entonces todo lo tienes que hacer mejor, esto es día a día. Porque la gente me cuenta sus problemas, sus penas, sus alegrías, bueno, hay más gente que viene con pena (risas). Y pienso que es tanta la responsabilidad que no puedo decir cualquier cosa a esta persona, hay gente que necesita ayuda también. Y viene gente y me pregunta si soy de familia de machi, la gente quiere ese apoyo. Obvio que debe haber machis en la familia, yo revisando me di cuenta que mi abuelo era importante, era un ulmén, entonces por eso yo también tengo esa estampa. Porque claro si yo no tuviera esa personalidad, esa pachorra, eso me lo dejaron mis viejos, mis abuelos, es de atrás, yo ahora lo entiendo porque me gusta tanto la buena vida, y porque me la merezco también, empieza a regalarte lo que tu cree que también es para ti, si no vamos a vivir con una cara de sapo. Y la gente no sonríe, es cosa de salir a la calle y ver, la gente con cara de poto (trasero). Es una realidad, si

estás así, andate y hace algo, hacete cargo. Yo me hago cargo y soy feliz con lo que me toca. Pero en definitiva, sabes que? Son más las cosas bonitas.

Existen diferencias con respeto a joyas rituales y otras de uso cotidiano?

Sí, hay piezas que son exclusivas de Machi, hay piezas que son mucho más importantes, son para eso. De hecho hay Machis que vienen y me dicen: 'yo quiero una figura que tenga la flor del canelo, o que tenga otra característica', también hay pectorales de uso más sencillo, que lo puede usar cualquier otra mujer, a lo mejor viene también la confusión de decir quien es Machi, la que se ve hoy día, pero no es así, todas las mujeres usamos, aunque sea un par de aritos. Yo uso las joyas todos los días, o las trenzas... pero yo creo que las joyas hablan, si tu me ves así y me ves con joyas yo soy otra persona.

Entrevista Olga Xaipe Antileo -02/03/2016- Retrafe e ativista (militante Mapuche)

31 anos

Desde cuando es orfebre?

Hace 11 años, además de retrafe yo me dedico a todo lo que tenga que ver con cosas Mapuches, activismo, militancia, y de otros trabajos manuales sé hacer telares. Pero ese último no vendo, es más para... más personal, más para la familia o gente más cercana. Y ahora volví a retomar mi taller acá.

Como fue el proceso de formación?

En lo que es joyería, no hice un taller, sino que... como yo sabía hacer telar, yo vendía en ferias. Y después cuando tenía unos 18, 19 años empecé a vender en ferias itinerantes también otros tipos de instrumentos Mapuche, y las personas que trabajaban en la feria conocían a dos mujeres, y ellas ya vendían... ya eran orfebres, pero no eran Mapuche, eran winka (no Mapuche) como tu. Ellas no eran Mapuche, pero ellas hacían, porque sabían trabajar la técnica, y ellas decían que como eso pertenecía a mi pueblo y no a ellas, yo podría aprender. Entonces como ellas tenían esa capacidad de trabajar con la plata, me dijeron que yo debería aprender. Ellas me enseñaron. Ellas tenían el taller en su casa, me pusieron un banco al lado del banco de ellas, y me empezaron a enseñar, las cosas básicas.

Cuál es la composición del material utilizado, de donde viene?

*Yo trabajo con plata y con alpaca, que es lo que se usa para las cosas que hago, que por lo menos no son cosas contemporáneas, lo que hago es más parecido a la cosa antigua. **Hay alguna diferencia entre la plata y la alpaca, en la hora de trabajarla?** Sí, porque la plata se supone que ya es un material “noble” entre comillas de la misma tierra, y eso para trabajarlo en composición, se supone que tienes que poner un poco de cobre para dar la liga y la flexibilidad, entonces en el momento de pulir una pieza de plata, si está más aliada no te va a dar brillo. Entonces hay ciertas cosas que uno va aprendiendo con el tiempo. Yo ahora trabajo con plata comprada en lámina, porque acá en mi casa no tengo donde fundirla, no tengo horno. Pero a mí me lo enseñaron primero a fundir, a comprarla en grano, aprender a pesarla...*

A partir daí a entrevista foi interrompida, e muita informação se perdeu por uma falha técnica do gravador. Somente os últimos 15 minutos, de mais de uma hora de conversa foram gravados. Serão reproduzidos aqui juntamente com o que foi anotado no diário de campo.

... Una vez una lagmen que es una persona mayor ya... en diciembre en el territorio se hizo un chawun (xauwn) que es una reunión grande, andaba mucha gente, donde se trataba de la importancia territorial y política, el chawun es donde se direcciona para donde se va ir. Y dentro de ella habló una mujer, ella decía que, me acuerdo tan claro sus palabras, ella decía: ' que las mujeres de ahora no se preocupan de andar como Mapuche, prefieren estar gastando plata en cualquier cosa... se compran Minnie, se compran ropa, se compran todo, y ni siquiera se preocupan de hacerse un chamal (que es esto que estoy usando), ni siquiera se preocupan de hacer un chamal como corresponde, o sea, que les cuesta? Va costar mil pesos, una cocida para acá y para allá y está listo. Y cuando andan en las ceremonias, andan con pantalón, y andan todas pintadas.' Ella reclamaba porque igual es una persona mayor, entonces uno tiene que escuchar. Mira, y ella también decía: 'ahora las mujeres no tienen ni hijos, con suerte tienen un hijo y listo, ya no quieren tener más, entonces como vamos a sobrevivir si ya somos tan pocos? Luchamos por territorio, y el territorio cuando lo tengamos lo vamos a tener pelado porque las mujeres ya no quieren tener hijos...' Entonces ella iba nombrando cosas que eran casi como tragicómico, aparte que ella se expresaba exitosamente, hacía casi un monólogo. Pero todo lo que ella decía era muy cierto, por eso yo digo que las mujeres que deberían enseñar sus hijos tampoco lo hacen. Yo igual entiendo que estamos en un sistema en que hay que trabajar, que estamos condicionados por valores capitalistas, donde todo el plata, pero ahí está la lucha. Ahí está una causa Mapuche, la lucha, lucha constante, cuando hablo de lucha no me refiero a una lucha armada, no, hablo de una lucha de ser, de existir. Y la gente lamentablemente no toma conciencia que es eso, es una lucha de existencia. Donde yo, no sé, aunque sepa una palabrar a otro lagmen Mapuche, que yo pueda transmitir a otras generaciones también. Es todo, el comportamiento, es algo fundamental, es mucho, por eso yo insisto que el tema de ser Mapuche para hombre y mujer debiese significar para todos una inmensa responsabilidad, que tu tengas un apellido Mapuche es una responsabilidad tremenda. Para que tu hoy día esté hablando conmigo significa que yo estoy viva, y el hecho de estar viva significa que mucha sangre corrió para atrás, mucho sufrimiento pasó para que yo estuviera acá, mucha cosa pasó, entonces... como uno no va tener responsabilidad? Todos nosotros somos protagonistas de nuestra historia, o sea, si en 50 años nosotros ya no existimos, no va ser por los grandes héroes que lucharan acá... Lautaro, Quilepán... y todos estos héroes que todo el mundo destaca como los grandes héroes, sino que hoy en día nosotros somos los héroes. Si hoy en día nosotros hombres y mujeres no somos capaces de darnos cuenta que somos responsables de un futuro en 50 años más ya no vamos a existir.

Cómo ves el cambio de rol en ser rütrafe mujer?

Ese cambio lo veo yo por una explicación... uno cuando ve el mundo desde una lógica Mapuche, y desde una lógica occidental el mundo se puede cambiar totalmente. Desde la lógica occidental una trenza es una trenza, pero dentro de la lógica Mapuche tiene todo un significado. El rol de la mujer y del hombre retrafe tiene una explicación super lógica dentro del mundo Mapuche, en el mundo Mapuche todos nosotros venimos con espíritus de atrás, y los espíritus cuando se reencarnan en otras personas, es algo tan simple que una mujer puede tener un espíritu de un hombre y un hombre puede tener un espíritu de mujer, fácil, se acabó, y si la persona que hoy día es retrafe y es mujer es porque tiene una descendencia que viene de atrás, y la cayó a ella y la tocó a ella. Y si un hombre es retrafe hombre, es porque justo le tocó ser hombre no más. No tiene mayor complicación. Y cuando uno ve desde el punto de vista occidental ya empieza con... ah el machismo, el feminismo...pero es puramente un punto de vista espiritual y hay que ver otras cosas... no la lagmen es así... la dejaron así le decimos nosotros. Así hablan los Mapuche, que la dejaron así, por eso una es retrafe.

Una cosa que yo no tuve coraje de preguntar a nadie, y voy a preguntar a usted: cómo es la cuestión homosexual y transexual dentro del mundo Mapuche?

*Uy... que pregunta...que igual es tema. Por ejemplo, en el mundo espiritual el alma no tiene sexo, y los machi, que son los que reciben los espíritus de antes... pero hay machis que son hombres y machis que son mujeres, entonces los machis hombres, cuando están trabajando de machi, ellos se visten con ropa de mujer, y uno los ve y ellos usan cinta, usan chamal, algunos se visten igual que yo... y nadie dice nada, porque el espíritu que el tiene es un espíritu de mujer, que se manifiesta como espíritu de mujer. **El espíritu de machi siempre es femenino?** No, y las mujeres casi siempre traen espíritus de hombres, casi siempre viene intercalado. Por ejemplo, cuando la machi entra en transe, las mujeres... ellas saludan y sus espíritus saludan como hombres. Porque en el lenguaje Mapuche, la mujer habla de una forma, por ejemplo yo te puedo decir llamgen y yo no puedo decirte peñi, porque el último se usa entre puros hombres. Entonces cuando la machi entra en transe, y llegan sus espíritus, ellos empiezan a cantar y decir: 'marri marri peñi' y ahí obviamente uno se da cuenta al tiro, y sabe que esa llamgen tiene su espíritu masculino. Una forma que se vive dentro de la normalidad y nadie pone caras raras, nadie dice 'por que es así?', o sea, nadie debería, pero como estamos en un mundo tan 'patas pa arriba' que muchos también se extrañan. Yo conversaba con un llamgen machi en el sur, la semana pasada, y él se viste de mujer cuando trabaja de machi, y me contaba que atendía un paciente, y esa señora venía con un niño, y el niño empezó a preguntar a la mamá: 'mamá, porque él está vestido de mujer?' y creo que la señora le dijo: 'porque así son los machi no más', entonces él me dijo que cuando terminó de*

atenderlo fue a conversar con el niño, porque no le gustó la respuesta que le dió la madre, fue muy vacía. Y él empezó a contar porque se vestía de mujer y contar toda su historia, que él soñaba con cosas, que en el sueño le dijeron como tenía que andar vestido, y que uno tiene que hacer caso a los sueños, porque si uno no lo hace a uno le va mal en la vida...entonces el machi me decía que eso era importante, tratar de conversarlo, para que no hayan distorciones. Dentro del mundo espiritual ese aspecto no tiene problema. Pero para todo el resto el mundo es dual, existe la energía buena y mala, y existe la energía masculina y femenina, por lo tanto ese es el equilibrio, así pensamos nosotros. De hecho la naturaleza es de esa forma, la naturaleza es así y a veces todo lo que se ve actualmente igual es interrumpir los procesos naturales. O sea quizá uno pueda entender. Igual yo todo dentro de esa diversidad yo por lo menos tengo la tolerancia y respeto, cada uno haga lo que estime con su vida. Pero si a mi por ejemplo me pregunta si yo veo como natural y me imagino en un futuro mundo donde se vea que esa es la normalidad del mundo y te diría que no. Que para mi la normalidad de mundo es un hombre y una mujer, es lo que procrea vida, es lo que la naturaleza te muestra, es lo que incluso se representa en nuestra propia joyería, en la joyería siempre están ahí 2 aves, es dual, siempre es dual. La lógica de pensamiento es un hombre y una mujer, vida, procreación, naturaleza, es de esa forma. Y de que lo haya dentro del mundo Mapuche, sí, claro, hay gente de todo, estamos en un mundo tan cambiado que la gente... tiene apellido, sigue siendo Mapuche, pero al final más allá de vivirlo no hacen nada más. Si hay parejas homosexuales Mapuche. **Y como es la aceptación?** No es bien visto, una cosa es la aceptación y otra cosa es lo que uno piense. Yo igual comparto con gente que son pareja, o las conozco, o las mismas mujeres que me enseñaron la joyería son pareja, pero si alguien me pregunta si para mi esto es natural yo voy a decir que no. En el mundo Mapuche por ejemplo, que en una ceremonia vayan andar dos personas mujeres manifestando publicamente que son pareja, no, no es bien visto. **Matrimonios homosexuales tampoco?** No, no, menos...ni pensar, nada.

Apêndice II

Peças museográficas não incluídas no corpo do texto (divisão por museu)

Museo Chileno de Arte Precolombino (MCAP):



Fig. 68: Tupu. MCAP: n° de referência: 2969. Diâmetro: 15 cm. Tamanho: 34 cm. Peso aproximado: 100 grs. Créditos à autora.



Fig. 69: Tupu. MCAP: n° de referência: 1669. Diâmetro: 8,75. Tamanho: 24cm. Peso aproximado: 80 grs. Créditos à autora.



Fig. 70: Tupu. MACP: nº de referência: 1245-085. Diâmetro: 9,2cm. Tamanho: 20,5. Peso: 45grs. Créditos à autora.



Fig. 71: Tupu. MCAP: n° de referência: 1251. Diâmetro: 7cm. Tamanho: 24,9 cm. Peso: 75grs. Créditos à autora.

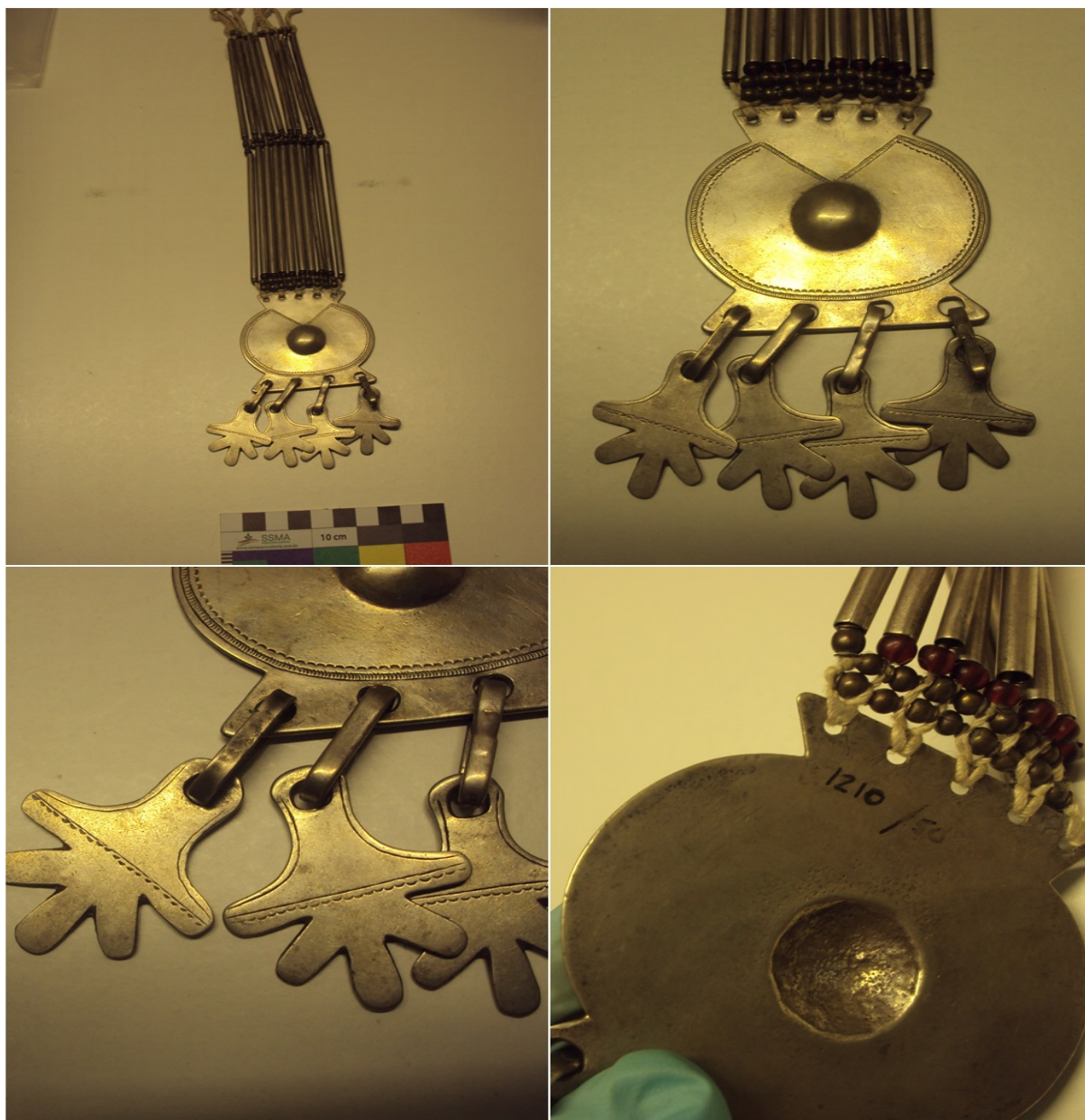


Fig. 72: Sikil de Tubos. MCAP: n° de referência: 1210-50. Tamanho: 33 cm. Tubos: 22 cm. Placa: 6,5 X 6 cm. Figuras: 3,6 X 3 cm. Peso: 166,5grs. Créditos à autora.

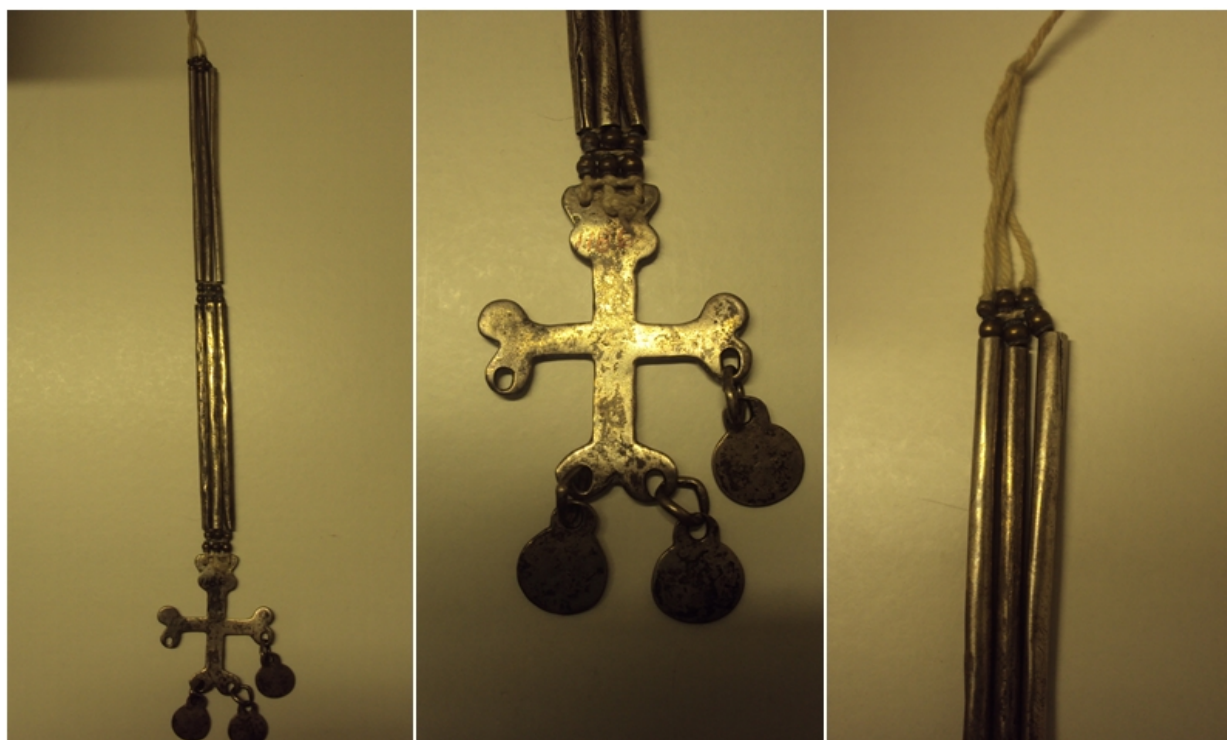


Fig. 73: Trapelakucha de tubo. MCAP: n° de referência: 118626. Tamanho: 32 cm. Largura: 4,6 cm. Peso: 50grs. Créditos à autora.

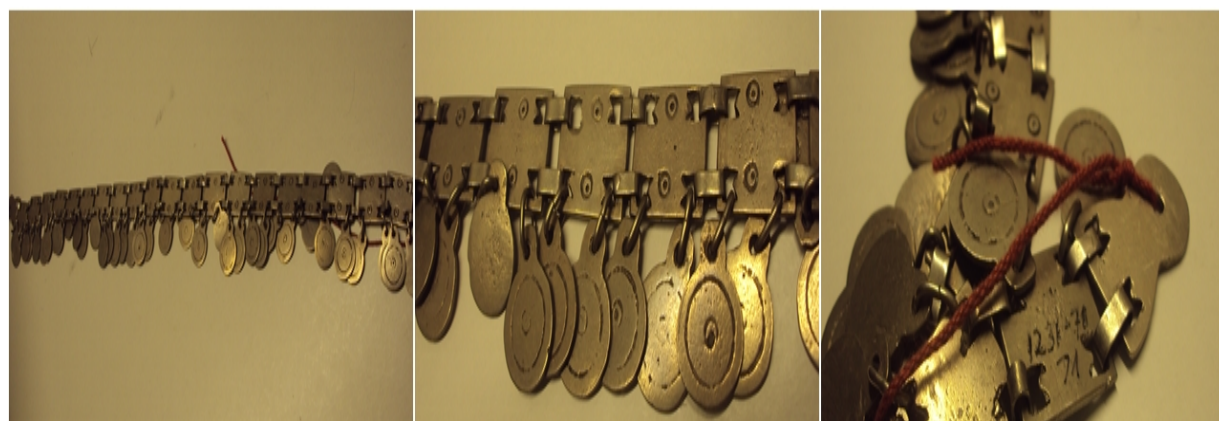


Fig. 74: Trarilonko. MCAP: n° de referência: 123178. Tamanho: 70 cm. Placas: 1,9 cm. Moedas: 1,8 cm. Peso: 314 grs. Liga provável: 70% prata, 30% cobre (informado por Andrés Rosales). Créditos à autora.



Fig. 75: Trarilonko. MCAP: n° de referência: 1124. Tamanho: 58 cm. Moedas: 2,5 cm. Placas: 1,8 cm; Peso: 303,5 grs. Créditos à autora.



Fig. 76: Trarilonko. MCAP: n° de referência: 1235. Tamanho: 58 cm. Placa: 2,5 X 1 cm. Moedas: 1,8 cm. Peso: 208,5 grs. Créditos à autora.



Fig. 77: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1177-017. Tamanho: 30,2cm; largura: 6,1cm. Peso: 105 grs. Créditos à autora.



Fig. 78: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1169-009. Tamanho: 33 cm. Largura: 8,1cm. Corrente: 22,3 cm. Agulha: 13 cm. Peso: 160 grs. Créditos à autora.



Fig. 79: Trapelakucha. MCAP: nº de referência: 1170-010. Tamanho: 32,5 cm. Largura: 6 cm. Peso: 80 grs. Créditos à autora.



Fig. 80: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1172012. Tamanho: 32 cm. Largura: 6,4 cm. Peso: 75 grs. Créditos à autora.



Fig. 81: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1174014. Tamanho: 33,2 cm. Largura: 4,2 cm. Peso: 95 grs. Créditos à autora.

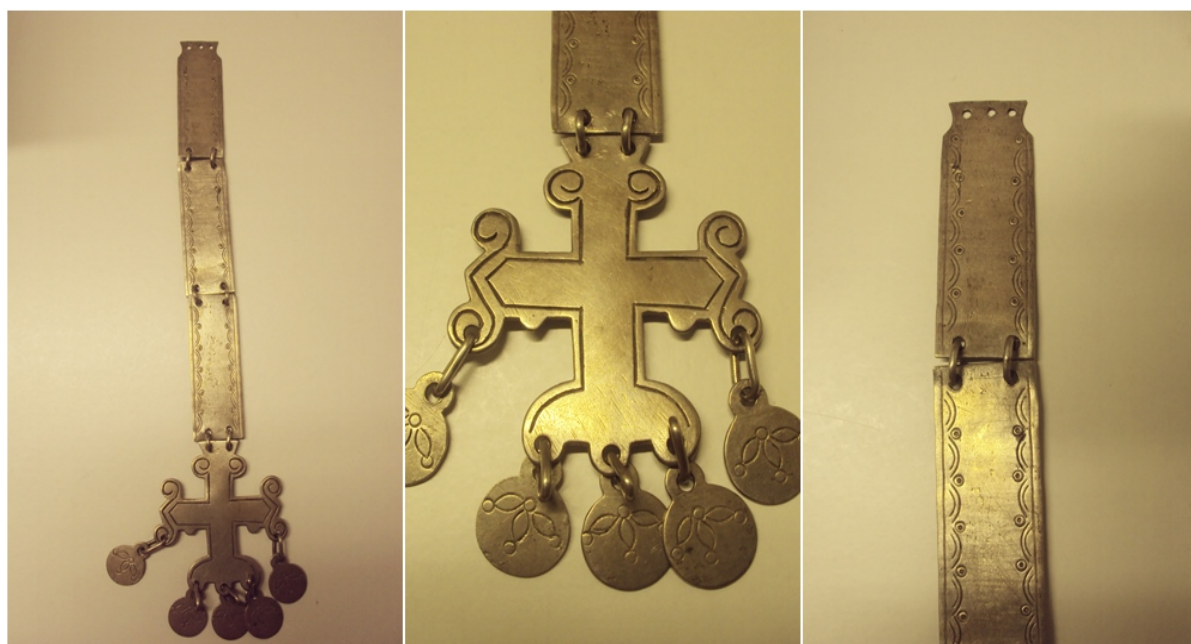


Fig. 82: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 118121. Tamanho: 31cm. Largura: 6,3 cm. Peso: 60 grs. Créditos à autora.



Fig. 83: Trapelakucha. MCAP: n° de referência: 1180-20. Tamanho: 31,4 cm. Largura: 6 cm. Peso: 75 grs. Créditos à autora.



Fig. 84: Keltatuwe. MCAP: n° de referência: 1195. Tamanho: 25 cm. Placa sup: 11 X 5,2 cm. Figura: 1,6 X 1,4cm. Peça corrente: 2,5 X 1 cm. Placa inf.: 10,5 X 6 cm. Moedas: 2,4 cm. Peso: 264 grs. Créditos à autora.

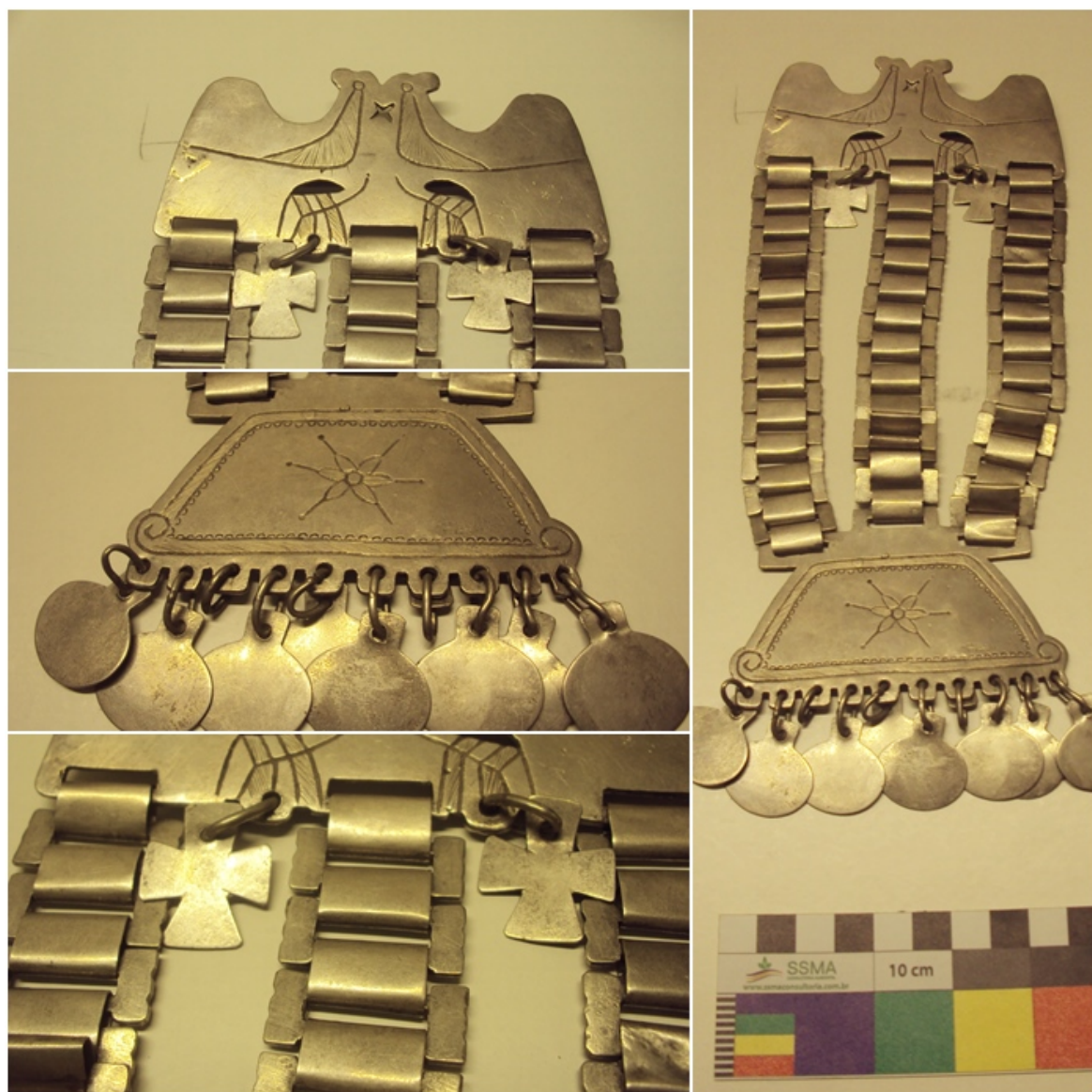


Fig. 85: Keltatuwe. MCAP: nº de referência: 1198. Tamanho: 26 cm. Placa sup.: 10 X 4,8 cm. Cruz: 2 X 1,8 cm. Peça corrente: 2,5 X 1 cm. Placa inf.: 9,5 X 6 cm. Moedas: 2,5 cm. Peso 281 grs. Créditos à autora.



Fig. 86: Tupu. MRA: n° de referência: 2685. Tamanho: 25 cm. Cabeça: 4,5 X 4 cm. Peso: 50,9 grs. Créditos à autora.

Museo Regional de la Araucanía (MRA):



Fig. 87: Tupu. MRA: n° de referência: 2683. Tamanho: 29 cm. Disco: 10,5 x 10 cm. Pássaro: 2,4 X 1,5 cm. Peso: 102,5 grs. Créditos à autora.



Fig. 88: Tupu. MRA: n° de referência: 2668. Tamanho: 21 cm. Cabeça: 6,3 X 5,6 cm. Peso: 38,5 grs. Créditos à autora.

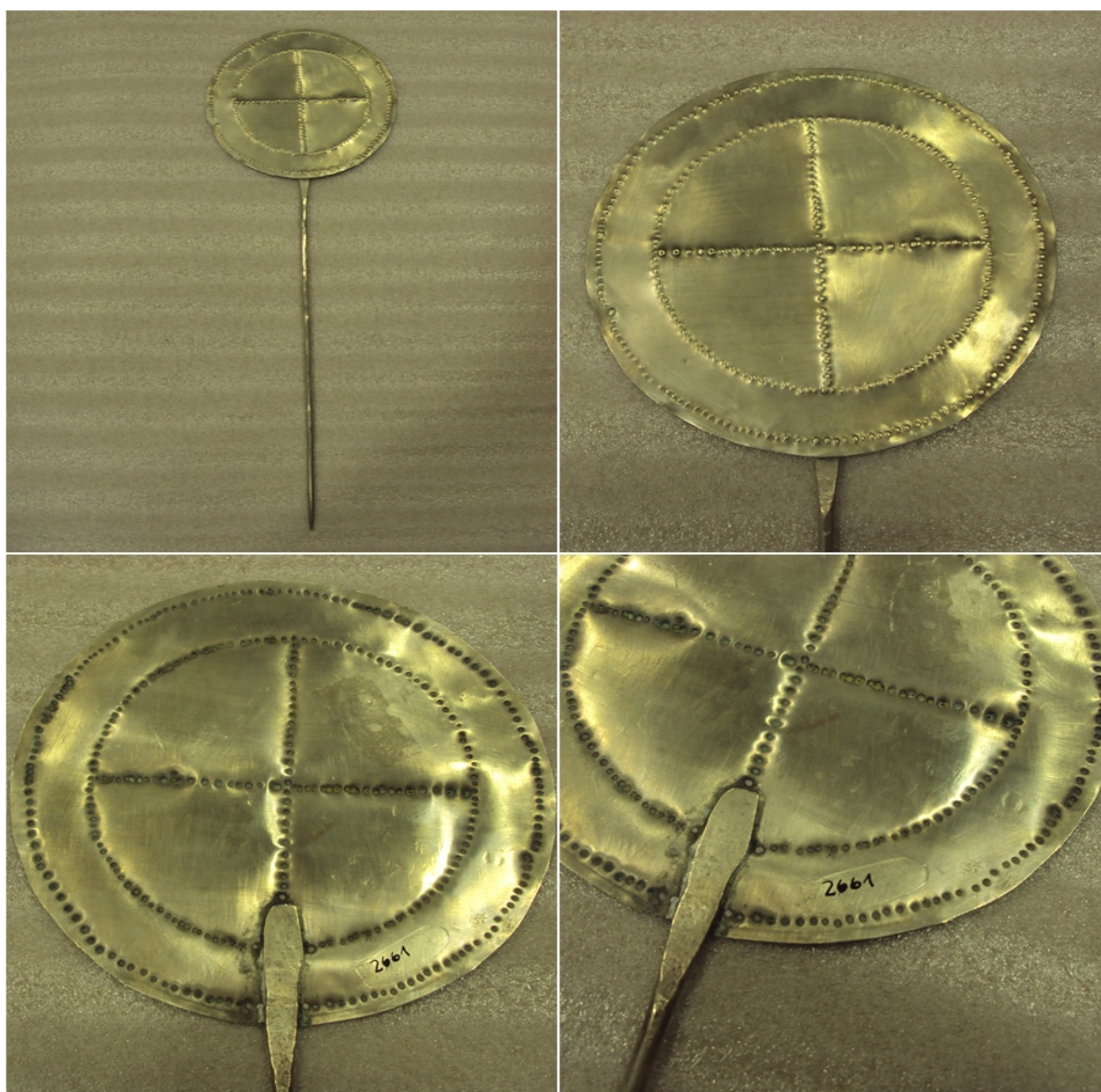


Fig. 89: Tupu. MRA: n° de referência: 2661. Tamanho: 28 cm. Disco: 9,6 cm. Peso: 37,2 grs. Créditos à autora.



Fig. 90: Tupu. MRA: n° de referência: 2664. Tamanho: 24 cm. Cabeça: 6,5 cm. Cruz: 3,5 X 2,5 cm. Peso: 33,2 grs. Créditos à autora.

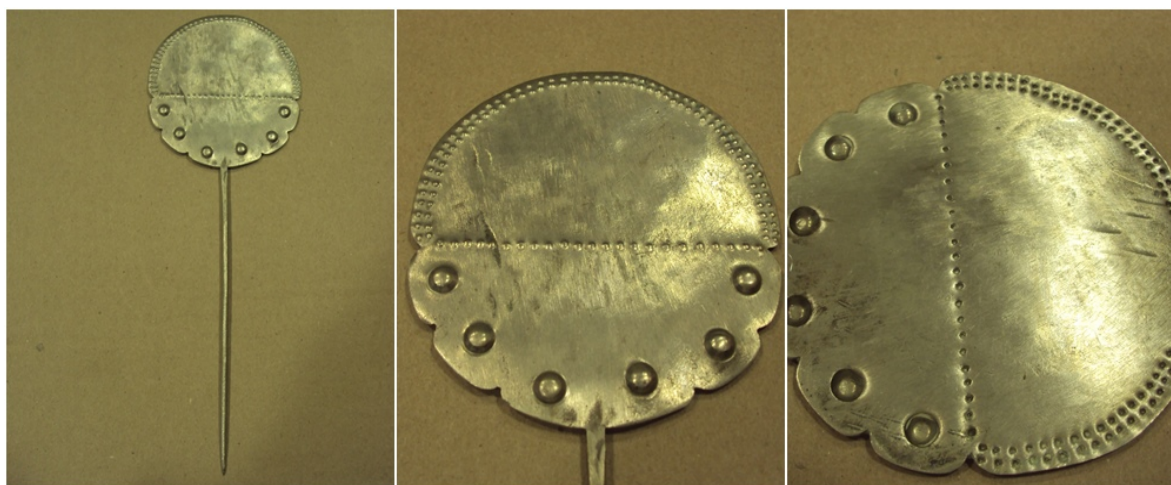


Fig. 91: Tupu. MRA: n° de referência: 2327.183. Tamanho: 22cm. Disco: 8 cm. Peso: 44,6 grs. Créditos à autora.



Fig. 92: Collar. MRA: n° de referência: 2703. Tamanho: 53 cm. Tubos: 8,7 cm. Moedas: 2,3 cm. Sinos: 5 cm. Peso: 97,2 grs. Moeda data de 1940. Créditos à autora.



Fig. 93: Sikil de tubos. MRA: nº de referência: 2649. Tamanho: 37 cm. Tubos: 9,5 cm. Placa inferior: 6,5 X 4 cm. Moedas: 10 cent.: 2 cm, 20 cent: 2,2cm. Peso: 95,9 grs. Moedas datam de 1938 à 1941. Créditos à autora.



Fig. 94: Sikil de tubos. MRA: n° de referência: 2645. Tamanho: 39 cm. Placa sup: 3X 2,5 cm. Placa meio: 3,6 X 3 cm. Tubos: 10 cm. Placa inf: 5,5 X 4,5 cm. Sinos: 4,8cm. Peso: 102,5 grs. Créditos à autora.



Fig. 95: Chaway. MRA: n° de referência: 2676. Tamanho: 3 X 2. Cruz: 1,5 X 0,9 cm. Peso: 8,7 e 8,7= 17,5 grs. Créditos à autora.

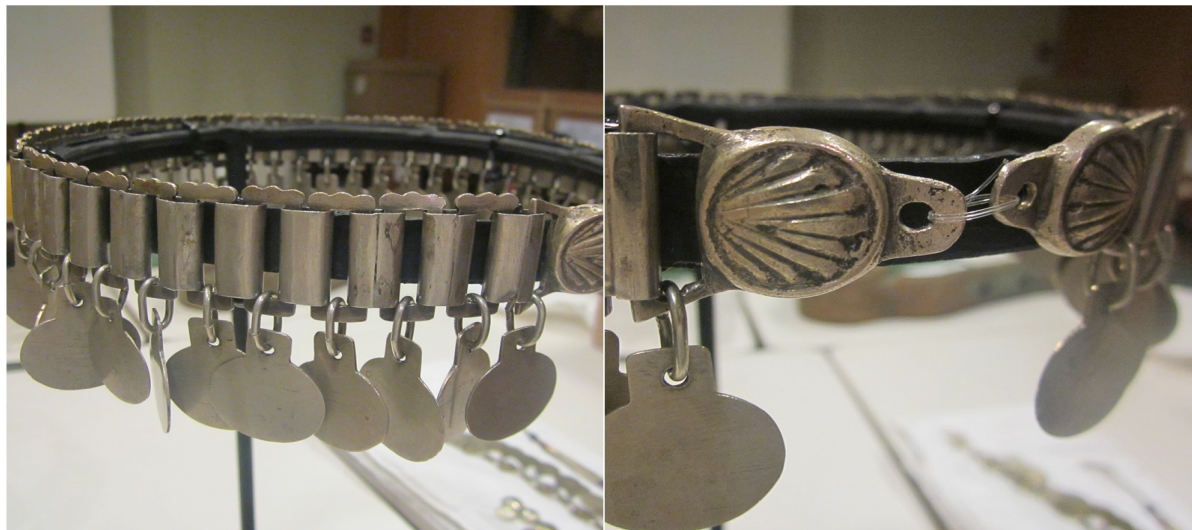


Fig. 96: Trarilonko. MRA: n° de referência: 2413. Tamanho: 59 cm. Peças corrente: 2,5 X 1 cm. Moedas: 2 cm. Não foi possível pesar, pois estava em mostruário. Ver em Sur.doc. Créditos à autora.



Fig. 97: Sikil. MRA: n° de referências: 2624. Tamanho: 28 cm. Placa sup: 4,6 X 2,5 cm. Placas meio: 6 X 4,5 cm. Placa inf: 8 X 8 cm. Cruz: 3,2 X 2,5cm. Peso: 108,6 grs. Créditos à autora.



Fig. 98: Sikil. MRA: n° de referência: 2625. Tamanho: 31 cm. Placa sup: 7 X 6 cm. Peças corrente: 2, 5 X 1, 3 cm. Placa meio: 6,2 X 1,6 cm. Placa inf: 9, 3 X 6 cm. Sinos: 4,7 cm. Peso: 187,2 grs. Créditos à autora.



Fig. 99: Sikil. MRA: n° de referência: 2627. Tamanho: 38 cm. Placa sup: 5,5 X 5,5 cm. Placa corrente: 5,3 X 5 cm. Placa inf: 7,9 X 7 cm. Moedas: 20 cent.: 2,2 cm. Cruz: 4,9 X 3,1 cm. Peso: 221,6 grs. Provavelmente do século XX. Créditos à autora.



Fig. 100: Sikil. MRA: nº de referência: 2420. Tamanho: 25 cm. Placa sup: 6 X 3,5 cm. Peças corrente: 3,3 X 2 cm. Placa meio: 3,5 X 3 cm. Placa inferior: 5,5 X 4,8 cm. Moedas cima: 1,5 cm. Moedas baixo: 1,5 cm. Peso: 80,3 grs. Moedas datam de 1922 à 1938. Provavelmente rearranjo. Créditos à autora.

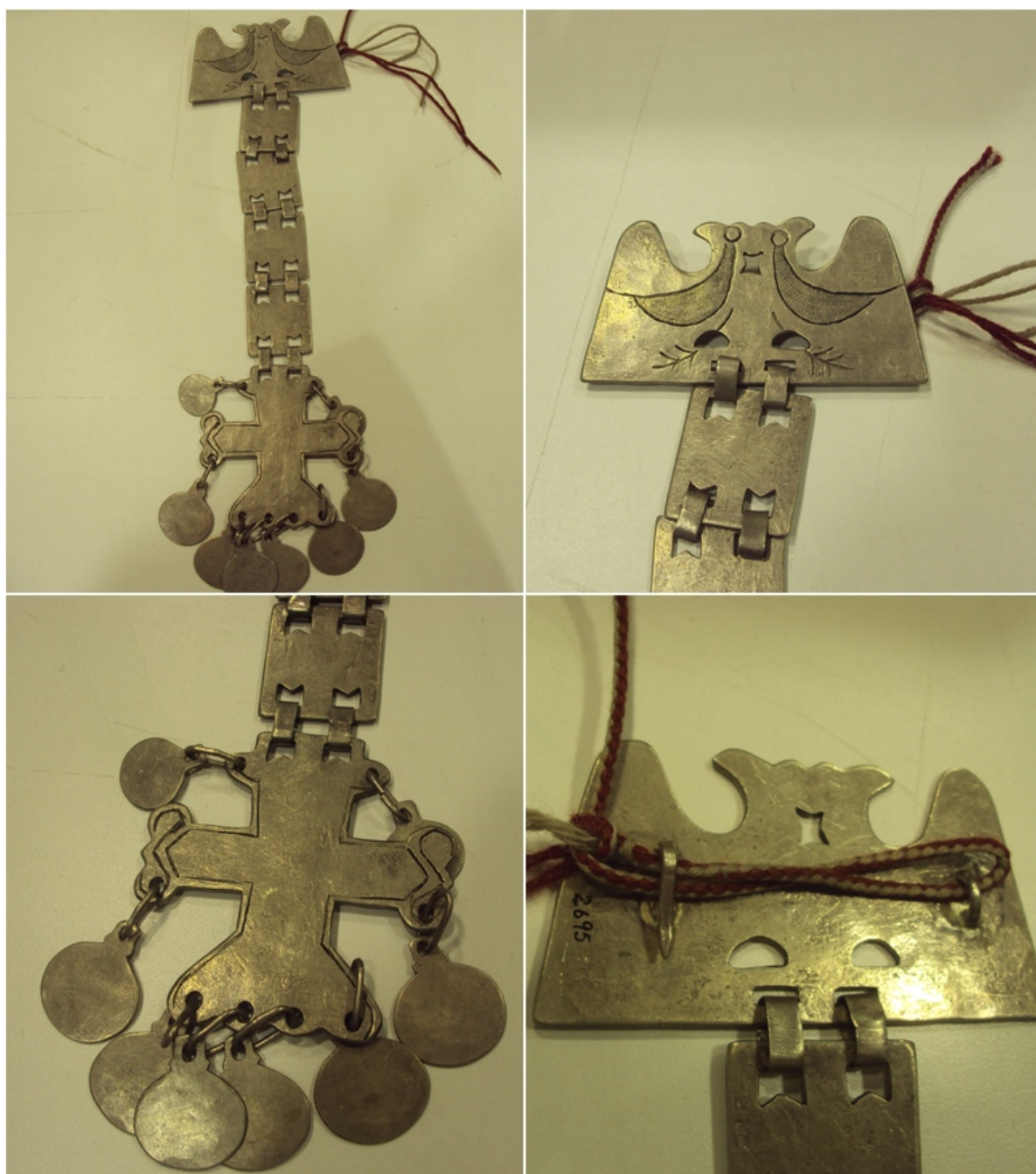


Fig. 101: Trapelakucha/Sikil. MRA: n° de referência: 2695. Tamanho: 28 cm. Placa sup: 7,6 X 4,2cm. Peças corrente: 3,3 X 2,8 cm. Cruz: 6,8 X 6,6 cm. Moedas cima: 1,8 cm. Moedas baixo: 2,3cm. Peso: 145,8 grs. Provavelmente rearranjo. Créditos à autora.



Fig. 102: Trapelakucha. MRA: n° de referência: 2646. Tamanho: 26 cm. Placas: 4,8 X 1,7cm. Cruz: 5,3 X 5,3 cm. Sinos: 4,5 cm. Peso: 79 grs. Créditos à autora.



Fig. 103: Keltatuwe. MRA: n° de referência: 2425. Tamanho: 27 cm. Placa Sup: 11,5 X 4,7 cm. Peças corrente: 2,5 X 1 cm. Placa inf: 10,2 X 6 cm. Moedas: 2,3 cm. Peso: 313 grs. Créditos à autora.

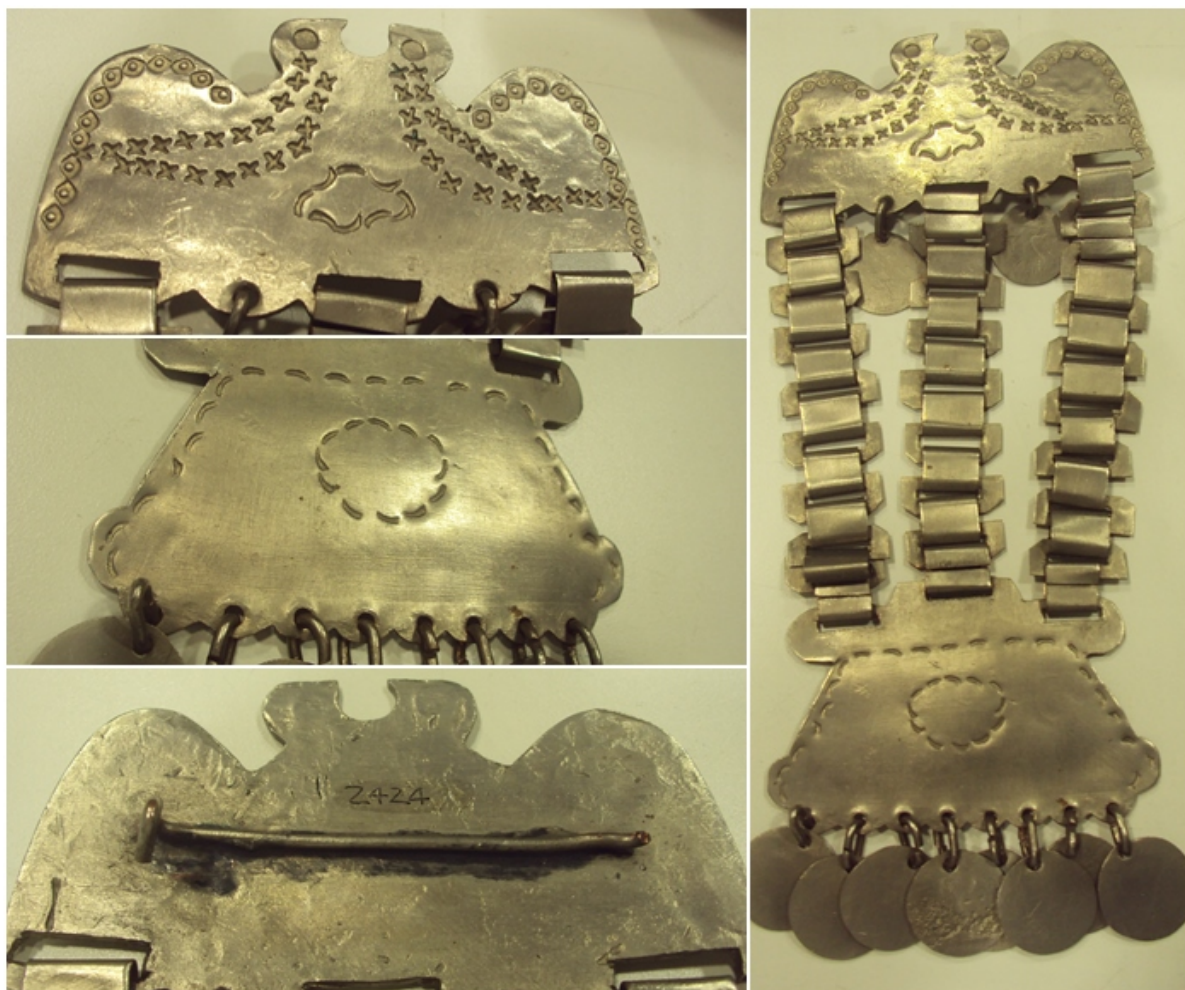


Fig. 104: Keltatuwe. MRA: n° de referência: 2424. Tamanho: 24 cm. Placa sup: 10 X 5,8 cm. Placas corrente: 2,3 X 1 cm. Placa inf: 9 X 6 cm. Moedas: 2,5 cm. Peso: 210,6 grs. Créditos à autora.



Fig. 105: Pente. MRA: n° de referência: 2711. Tamanho: 6 X 4,3 cm. Peso: 16,9 grs. Créditos à autora.



Fig. 106: Prendedor. MRA: nº de referência: 2328.38. Tamanho: 10 X 4 cm. Figuras: 2,5 X 2 cm. Peso: 52,6 grs. Créditos à autora.



Fig. 107: Kilkey. MRA: n° de referência: 2637. Tamanho: 57 cm. Sinos: 4 cm. Peso: 176,9 grs. Créditos à autora.



Fig. 108: Pulseira. MRA: nº de referência: 2185. Tamanho: 18 cm. Moedas: 2 centésimos (1966)=1,8 cm. 10 cent (1936)= 1,8cm e 1 escudo (1971)= 1,8cm. Peso: 37,8 grs. Com moedas que datam de 1936 à 1971. Provavelmente rearranjo. Créditos à autora.

Museo Histórico Nacional (MHN):



Fig. 109: Chaway. MHN: n° de referência: 2014-40730. Tamanho: 6,4 X 5,3 cm. Peso: 14,54 grs. Créditos à autora.



Fig. 110: Chaway. MHN: n° de referência: 2014-40731. Tam: 5,7 X 4,8 cm. Peso: 11,55 grs. Créditos à autora.



Fig. 111: Trarilonko. MHN: n° de referência: 3-33306. Tamanho: 60cm. Moedas: 20 cent= 2 cm, 10cent= 1,6cm. Não foi possível pesar, pelo fato da peça estar em um expositor. As moedas datam entre 1922 à 1989. Provavelmente foi rearmada por alguém não Mapuche. Créditos à autora.



Fig. 112: Sikil. MHN: n° de referência. 2014-40733. Tamanho: 31 cm. Placas: 6,5 X 3,4. Placa inf: 6,5 X 5,6. Figuras: 2,6 X 2,4 cm. Peso: 72,32 grs. Créditos à autora.



Fig. 113: Keltatuwe. MHN: n° de referência: 2014-40723. Tamanho: 25 cm. Placa sup: 8 X 4,5 cm. Corrente/placa: 1,5 X 0,8 cm. Placa inf: 8,8 X 5,3 cm. Moedas: 2 X 1,5 cm. Peso: 215 grs. Créditos à autora.

Anexo I

TRES ETAPAS EN LA EVOLUCION
DE LA PLATERIA ARAUCANA (siglos XVIII, XIX y XXI)



Imagem popularizada como cronologia oficial da prataria Mapuche. Ilustração feita com base no trabalho de Reccius (Reccius, 1984, p. 15).

Anexo II



Estação Ferroviária de Temuco, construída em 1892 . Disponível em Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100151.html>. Acesso em 11/05/2017.



Grupo mapuche junto em frente a sua ruka. Datas entre 1860 à 1920. Disponível em: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79805.html> . Acesso em: 11/05/2017.